P.II 507 (2)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 41
1994

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Directorul publicaţiei: ION ZAMFIRESCU

Comitet consultativ: LILIANA ALEXANDRESCU-PAVLOVICI (Amsterdam), GEORGE BANU (Paris), OCTAVIAN LAZĂR COSMA, CLEMANSA-LILIANA FIRCA, MIHNEA GHEORGHIU, GEORGE LITTERA, COSTIN MIEREANU (Paris), TITUS MOISESCU, REMUS NICULESCU, ŞTEFAN NICULESCU, FLORIAN POTRA, ION TOBOŞARU, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU.

Comitet de redacţie: LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU (redactor şef), MANUELA CERNAT, GHEORGHE FIRCA, DANIELA GHEORGHE, DANIEL SUCEAVA.

Secretar de redacţie; DANIELA ARŢĂREANU.

CITITORI,

Consultaţi publicaţiile periodice ale ACADEMIEI ROMÂNE!

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistelor apelaţi la serviciile de abonamente prin oficiile poştale şi factorii poştali la: RODIPET S.A., Piaţa Presei Libere nr. 1, Sect. 1, P.O.Box 33-57, Fax 401-222 6407, Tel. 401-618 5103; 401-222 4126, Bucureşti, România; ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Şos. Olteniţei 35-37, Sect. 4, P.O.Box 61-170, Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, Bucureşti, România; AMCO PRESS S.R.L., Bd. N. Grigorescu 29A, ap. 66, Sect. 3, P.O.Box 57-88, Fax 401-312 5109, Tel. 401-643 9390; 401-312 5109, Bucureşti, România.

La revue „Studii şi cercetări de istoria artei", seria Teatru-Muzică-Cinematografie paraît un fois par an.
Toute commande de l'étranger pour les revues et les livres sera adressé à: RODIPET S.A., Piaţa Presei Libere nr. 1, Sect. 1, P.O.Box 33-57, Fax 401-222 6407, Tel. 401-618 5103; 401-222 4126, Bucureşti, România; ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Şos. Olteniţei 35-37, Sect. 4, P.O.Box 61-170, Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, Bucureşti, România.

Manuscrisele, cărţile, revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite Comitetului de redacţie al revistei pe adresa: INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI „G. OPRESCU", Redacţia: Calea Victoriei 196, Bucureşti, R-71101, C.P. 22–129, sectorul 1.

APARE O DATĂ PE AN

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE
Calea 13 Septembrie nr. 13, RO 76117, Bucureşti, România
C.P. 5–42, tel.: 4103200

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 41 1994

SUMAR

STUDII

TITUS MOISESCU, Stiluri şi forme în creaţia lui Evstatie Protopsaltul Putnei 3
OZANA ALEXANDRESCU, Secolul al XVII-lea – perioadă de tranziţie în evoluţia muzicii de tradiţie bizantină în ţările române 29
VALENTINA SANDU-DEDIU, „Cântece de pustiu" de Constantin Silvestri – repere analitice privind semantica interpretării pianistice 39
LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU, George Enescu în saloanele muzicale româneşti, după „Însemnările zilnice" ale lui Alfred Alessandrescu 57
DANIELA GHEORGHE, Modificările structurale ale societăţii româneşti în secolul al XIX-lea reflectate în comedie (I) 63
ION TOBOŞARU, Retorica teatralităţii 75
ION CAZABAN, Scenografi ai teatrului românesc interbelic (II) 77

DOCUMENTE

ALFRED ALESSANDRESCU, „Însemnări zilnice". Fragmente referitoare la George Enescu. III (1929–1955). Text stabilit, note şi comentarii de Lucia-Monica Alexandrescu 87
VETURIA GHIBU, Pagini autobiografice. Câteva lămuriri şi note de Octavian O. Ghibu 105

RECENZII

GEORGES BANU, *Le Théâtre ou l'instant habité* (Ion Cazaban) 117
FRANCESCO TORNABENE, *Federico Fellini* (Iolanda Berzuc) 118

CRONICA

Cuvânt la deschiderea casei memoriale „George Enescu" din Bucureşti (Clemansa-Liliana Firca) 121
Acasă la George Enescu (Radu Ionescu) 122

20.358 v

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII

STILURI ŞI FORME ÎN CREAŢIA LUI EVSTATIE PROTOPSALTUL PUTNEI

de TITUS MOISESCU

Adesea ne punem întrebarea dacă putem încadra creaţia lui Evstatie Protopsaltul Putnei în limitele categoriei estetico-muzicale de *stil*, în diversele ei accepţiuni, rezultând din conceptele epocii, din structura unei anumite sintaxe muzicale, din specificul facturii muzicale, din maniera de compunere, din amprenta personalităţii compozitorului etc. Încă din anul 1883, slavistul Emil Kaluzniacki a comunicat că a găsit la Mănăstirea Putna, „sub nr. 576, un Irmologhion greco-slav scris de călugărul Evstatie între anii 1511 şi 1515, constând din şase volume inegale"[1]. Până astăzi noi cunoaştem doar două codice muzicale scrise de Evstatie, în care se păstrează o bună parte din creaţia sa muzicală: *Antologhionul din 1511 (M 350)*[2] şi *Antologhionul din 1515 (M 1102)*[3]. Celelalte patru volume n-au ajuns încă până la noi, fiind ori rătăcite prin biblioteci şi arhive necunoscute ori distruse. De aceea, când ne vom referi la creaţia lui Evstatie, vom avea în vedere numai cântările cuprinse în cele două Antologhioane menţionate mai sus, deci la creaţia specifică Antologhionului, cu toate particularităţile stilistice şi de formă pe care le presupune aceasta. Ce anume vor fi cuprins celelalte patru volume şi câte cântări reprezintă opera lui Evstatie, nu ştim. S-ar putea ca printre acestea să fi existat şi un Stihirar sau un Irmologhion, manuscrise ce reunesc cântări cu o structură şi caracteristici stilistice şi de formă deosebite de cele ale Antologhionului.

Cercetând cele peste 180 de cântări atribuite de noi lui Evstatie Protopsaltul[4], putem constata cu uşurinţă că, din punctul de vedere al conţinutului muzical şi literar, creaţia acestui muzician român se păstrează cu stricteţe în limitele atât de severe ale tradiţiei vechii muzici ecleziastice bizantine, cu toate rigorile şi particularităţile ei. Întreaga operă a acestui muzician este destinată cultului ortodox şi se încadrează – prin conţinut, formă de prezentare şi sistem de notaţie neumatică – în spiritualitatea specifică *stilului eclesiastic bizantin* al epocii medievale. Chiar şi în privinţa utilizării limbilor de cult, Evstatie nu se abate de la severul concept impus de tradiţie şi de normele bisericeşti, folosind texte literare doar în limbile greacă şi vechea slavonă bisericească, singurele admise în biserică, în epoca în care muzicianul român şi-a desfăşurat activitatea (secolele XV – XVI), fapt ce-şi va pune amprenta în mod evident asupra stilului său de creaţie, asupra alcătuirii

[1] Emil Kaluzniacki, *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slaven*, Wien, 1883. Studiul a apărut iniţial în „Sitzungsberichte der philol. – hist. Classe der kaiserl. Akademie der Wissenschaften, 1882.

[2] *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei (1511)*. Ediţie îngrijită şi adnotată de Gheorghe Ciobanu şi Marin Ionescu, Bucureşti, 1983. În col.„Izvoare ale muzicii româneşti" vol. V, Documenta (Sigla: M 350).

[3] Titus Moisescu, *Nouveaux documents sur la musique médiévale roumaine: „L'Anthologion de 1515 d'Evstatie de Putna"*, în „Revue Roumaine d'histoire de l'art. Série Théâtre, Musique, Cinéma, tome XXIII, Bucarest, 1986 (Sigla: M 1102).

[4] *Titus Moisescu, Creaţia muzicală românească de tradiţie bizantină din secolele XV-XVI: I. Evstatie Protopsaltul Putnei*, în „Studii şi cercetări de istoria artei, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tomul 38, Bucureşti, 1991. În acest studiu este cuprins şi un „Catalog al creaţiei lui Evstatie Protopsaltul Putnei", p. 22-35.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 41, p. 3–28, BUCUREŞTI, 1994

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

repertoriului muzical ecleziastic pe care l-a consemnat în codicele scrise de el, în abordarea unor anumite forme de creaţie compatibile sonorităţii uneia sau alteia dintre cele două limbi de cult.

Dacă vom ţine seama de factura muzicală, de caracterul în care evoluează discursul muzical, creaţia lui Evstatie poartă amprenta evidentă a aşa-numitului *stil papadic calofonic, melismatic-vocalizant*, specific artei muzicale bizantine, în care se cântă cu predilecţie heruvicele, chinonicele, pasapnoariile, slavele, marile stihiri şi alte cântări ce se desfăşoară pe spaţii mai largi, specifice Antologhionului. Chiar şi cântările de mai mici dimensiuni – cum ar fi prochimenele, trisaghioanele, aleluiarele, cântările de început ale Utreniei etc. – sunt compuse în aceeaşi factură melismatic-vocalizantă a stilului papadic.

Iar dacă vom analiza creaţia muzicală a lui Evstatie din punctul de vedere al structurii unei anumite sintaxe muzicale, al procedeelor de construcţie muzicală, vom putea conchide că *stilul vocal monodic, omofon*, este cel practicat cu măiestrie de acest compozitor român, realizând astfel o monodie continuă, de cele mai multe ori nonrepetabilă, cu un pronunţat caracter arhaic, apropiată de recitativ. Monodia bizantină, prin diatonismul ei evident, constituie de altfel singurul mod de exprimare muzicală în cultul ortodox. Este cunoscut faptul că polifonia corală religioasă a fost introdusă în biserica ortodoxă mult mai târziu – la noi abia către mijlocul secolului al XIX-lea – iar polifonia instrumentală, aşa cum o putem asculta în cultul catolic, nu a fost nicicând practicată în biserica răsăritului ortodox. Deci, stilul monodic vocal – exprimat numai prin mijlocirea vocii solistice sau a grupului coral omofon – reprezintă sigurul mod de manifestare a artei muzicale în cultul ortodox, de la primele lui manifestări şi până în zilele noastre, căruia i s-a adăugat, începând cu secolul al XIX-lea, şi numai în marile catedrale orăşeneşti, polifonia corală religioasă. Singura concesie care i-a fost admisă acestei monodii vocale o reprezintă aşa-numitul *ison* – o pedală continuă pe sunetele de bază ale ehului (tonică sau dominantă) – deasupra căruia se desfăşoară monodia, în toată măreţia şi varietatea ei melodico-ritmică. Acest ison nu este notat în manuscrise sau tipărituri, el fiind rezultatul practicii de strană a psalţilor; nefiind obligatoriu, isonul nu se utilizează totuşi la întâmplare, cum ar putea crede cei care nu cunosc tradiţia cântării de strană în biserica ortodoxă. Practica isonului presupune deci o bună cunoaştere a desfăşurării monodiei bizantine, iar disonanţele care se creează prin contactul apropiat al monodiei cu sunetul ostinat ce formează isonul – adesea la interval de secundă mică – dau farmec şi interes acestei monodii, căreia i se conferă astfel „o dimensiune complementară" perceptibilă.

În mod evident, creaţia muzicală a lui Evstatie poartă amprenta personalităţii sale. Modul specific de a se exprima, ansamblul particularităţilor de manifestare artistică ale acestui strălucit muzician al evului mediu românesc pot fi desprinse din predilecţia compozitorului pentru desfăşurarea unei monodii vocale continui, obţinută printr-un mers treptat, evitând abuzul salturilor mari de intervale. În creaţia sa întâlnim destul de rar intervale ce depăşesc cvinta, obţinute prin combinaţii de semne diastematice, după cum vom constata mai degrabă o tendinţă a compozitorului de a menţine monodia în limitele unui evident recitativ arhaic. Cât priveşte diatonismul creaţiei lui Evstatie, existenţa – am putea spune singulară – a acestui gen de dispunere naturală a sunetelor, ce conferă monodiei o anumită vigoare, ne apare evidentă şi fără tăgadă, iar tendinţa unor muzicologi de a identifica cromatismul în creaţia muzicală a acestei epoci, chiar şi pasager, ni se pare aventuroasă, deoarece încă nu dispunem de acele elemente teoretice determinante spre a ne pronunţa categoric asupra existenţei, în vechea muzică bizantină, a unei astfel de structuri modale colorate ce ar friza cromatismul. Dacă la toate acestea vom adăuga şi maniera de a se exprima într-un sistem propriu de criptografie literală şi muzicală, ca şi preferinţa pentru anumite forme muzicale, pe care le-a dezvoltat adesea într-un mod variat, uneori mult diferit de schema arhitectonică prestabilă, putem conchide că Evstatie a reprezentat – după cum bine l-a caracterizat Anne E. Pennington – „una dintre cele mai remercabile figuri din viaţa culturală a Moldovei timpului său"[5].

Iată deci că este posibilă încadrarea muzicii lui Evstatie – ca de altfel a tuturor muzicienilor bizantini şi de tradiţie bizantină – în diversele accepţiuni ale categoriei estetico-muzicale de stil: stil ecleziastic bizantin, stil papadic calofonic, melismatic-vocalizant, stil monodic, vocal omofon, cu un pronunţat caracter recitativic arhaic, prezent în întreaga sa creaţie muzicală – toate acestea fiind marcate în mod evident de stilul puternicii sale personalităţi artistice, ce-i conferă muzicianului român o trăsătură distinctă în ansamblul creatorilor de artă muzicală bizantină ai epocii.

[5] Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală (Music in Medieval Moldavia)*. Secolul al XVI-lea. Cu un eseu de D. Conomos. Ediţie îngrijită şi postfaţă de Titus Moisescu. Traducere din limba engleză de Constantin Stihi-Boos, Bucureşti, 1985, p. 101.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

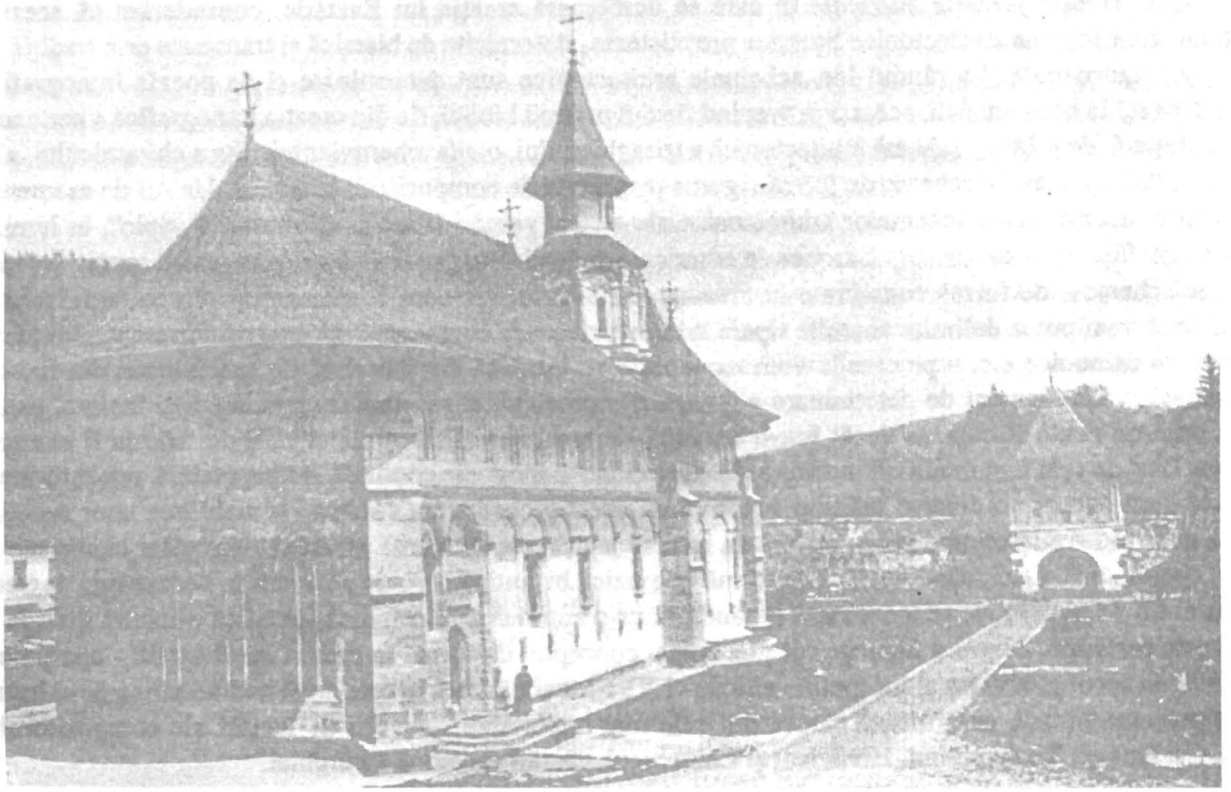


Fig. 1. Mănăstirea Putna (1466 – 1469).

Fig. 2. Mănăstirea Dobrovăţ (1504).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cât priveşte *formele muzicale* în care se desfăşoară creaţia lui Evstatie, consederăm că acestea corespund unor scheme arhitectonice liturgice preexistente, statornicite de biserică şi transmise prin tradiţie cu o evidentă rigurozitate. La rândul lor, schemele arhitectonice sunt determinate şi de poezia imnografică specifică ce stă la baza muzicii, aceasta provenind fie din psalmii biblici, fie din creaţia imnografică a perioadei creştine. Există, de pildă, o schemă arhitectonică a trisaghionului, o alta a heruvicului, alta a chinonicului, alta a marilor stihiri şi slave – scheme de formă riguros respectate de compozitorii bizantini. Un rol de asemenea important în determinarea schemelor arhitectonice ale acestei muzici îl are şi aşa-numitul „tipic", în lumina căruia se desfăşoară toate oficiile liturgice în biserica ortodoxă. Bineînţeles că nu vom putea asocia creaţiei bizantine schemele de formă consacrate în muzica occidentală, aşa cum le cunoaştem din evoluţia acestei muzici, însă vom putea delimita anumite tipare arhitectonice clar conturate – de exemplu în trisaghioane, în heruvice, în chinonice etc. – pe care le vom recunoaşte cu uşurinţă din literatura de specialitate, din lectura manuscriselor. Un element de determinare a formei îl reprezintă, după cum am precizat mai înainte, textul literar, care nu poate fi cuprins decât într-o anumită schemă, specifică oficiului liturgic căruia îi aparţine cântarea. Deşi de cele mai multe ori muzica se derulează într-o monodie continuă, nonrepetabilă, unele formule melodice sunt reluate pe diverse înălţimi sonore, însă acest procedeu nu conduce la stabilirea unor aşa-zise teme, a unor motive interioare care ar putea da naştere la scheme de formă asemănătoare celor cunoscute în muzica occidentală. Deci, când vorbim de formă în muzica bizantină, trebuie să avem în vedere mai degrabă un anumit tip de cântare, ce se încadrează la rându-i într-o anumită arhitectonică specifică oficiului liturgic la care acesta participă. Pentru a înţelege cât mai corect conceptul de formă în creaţia lui Evstatie – aparţinând sfârşitului de secol al XV-lea şi începutul celui de al XVI-lea şi păstrată în cele două codice scrise de el însuşi – vom prezenta în cele ce urmează câteva din cele mai importante categorii de lucrări ale compozitorului putnean, şi anume: Trisaghionul, Heruvicul şi Chinonicul, cântări specifice Liturghiei.

TRISAGHIONUL

Trisaghionul reprezintă una dintre importantele cântări ale celei de a doua părţi a Liturghiei, şi anume a Liturghiei catehumenilor. După Vohodul mic (ieşirea preotului din altar cu evanghelia) şi după ce psaltul cântă la strană troparul Învierii al glasului de rând din Octoih şi troparul praznicului, urmează imnul aşa-numitului Trisaghion liturgic:

Sfinte Dumnezeule
Sfinte tare,
Sfinte fără de moarte
miluieşte-ne pe noi!

Noţiunea de Trisaghion provine de la întreita repetare, în textul imnului, a grecescului „Agios" [6].

Ἅγιος ὁ Θεός,
Ἅγιος Ἰσχυρός,
Ἅγιος Ἀθάνατος,
ἐλέησον ἡμᾶς.

Textul acestui imn reprezintă rezultatul împreunării unor cuvinte provenind din Imnul Serafimilor (Psalmul 41/2) şi din adaosul cererii „miluieşte-ne pe noi" [7]. Trisaghionul a fost introdus în rânduiala Liturghiei la mijlocul secolului al V-lea, pe vremea patriarhului constantinopolitan Proklos şi a împăratului Theodosios II. Ulterior a fost definitiv inclus, atât în Liturghia Sfântului Vasile cel Mare, cât şi în aceea a Sfântului Ioan Gură de Aur; nu a intrat în componenţa Liturghiei Darurilor mai înainte sfinţite. În aceeaşi formă arhitectonică, imnul „Sfinte Dumnezeule..." se cântă şi la Utrenia duminicilor, şi anume la sfârşitul Doxologiei, fiindu-i conferită aceeaşi structură „trinitară" (în cinstea Sfintei Treimi).

Atât la Liturghie, cât şi la Utrenie, Trisaghionul se cântă, în mod obişnuit, de trei ori, după care se rosteşte (sau se cântă) formula treimică: „Slavă Tatălui şi Fiului şi Sfântului Duh, Şi acum şi pururea şi în veci

[6] Reproducem aici şi textele cântărilor în limba greacă, deoarece în manuscrisele lui Evstatie ele sunt scrise în această limbă de cult.

[7] Ene Branişte, *Liturgica specială*, Bucureşti, 1980, p 269, 316.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vecilor, Amin", reluându-se cea de a treia frază a Trisaghionului:„Sfinte fără de moarte, miluieşte-ne pe noi!" Atunci când la Liturghie oficiază un arhiereu, Trisaghionul se execută de şase ori alternativ – de trei ori la strană (sau de către cor) şi de trei ori în altar, de către soborul de preoţi. De asemenea numai la Liturghie, Trisaghionul se reia încă o dată de către corul de la strană, după ce preotul (sau diaconul) rosteşte cu voce tare şi răspicat: „Puternic!" („Dynamis"). Se spune că acest „Dynamis" reprezenta o comandă, un semnal adresat psalţilor de la cele două strane, ca aceştia să reia cu putere şi mai pe larg Trisaghionul, deoarece în acel moment al Liturghiei intra în Biserica cea Mare din Bizanţ împăratul şi familia lui [8].

Sunt unele sărbători fixe sau mobile ale anului bisericesc când, la Liturghie – şi numai la Liturghie – în loc de imnul treimic „Sfinte Dumnezeule..." se cântă, în aceeaşi structură arhitectonică, un alt text liturgic. Astfel, la Naşterea Domnului, la Bobotează, în Sâmbăta lui Lazăr, în Sâmbăta Patimilor, la Paşti şi în toată Săptămâna Luminată, precum şi în Duminica Rusaliilor, în loc de „Sfinte Dumnezeule... " se cântă un text ce provine din Epistola către Galateni (Capitolul 3, versetul 27):

„Câţi în Christos v-aţi botezat,
În Christos v-aţi şi-mbrăcat, Aliluia!"
Ὅσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε,
Χριστὸν ἐνεδύσασθε, Ἀλλνλούϊα!"

Iar la sărbătorile Sfintei Cruci – Înălţarea Sfintei Cruci (14 septembrie) şi Duminica Sfintei Cruci (a treia duminică din Postul Paştilor) – în loc de „Sfinte Dumnezeule... " se cântă următorul text:

„Crucii tale ne închinăm, Stăpâne,
Şi sfântă Învierea ta o lăudăm şi o mărim!
Τὸν σταυρόν σου προσκυνοῦμεν, Δέσποτα,
Καὶ τὴν ἁγίαν σου ἀνάστασιν δοξάζομεν.

Muzica unora dintre cele mai vechi Trisaghioane este semnalată în manuscrise din secolele al XIV-lea şi al XV-lea, al cărei conţinut şi structură arhitectonică prezintă pentru noi un deosebit interes. Dimitri E. Conomos transcrie în notaţie liniară un număr important de astfel de cântări, peste 30 de creaţii ale unor compozitori bizantini, anonimi sau identificaţi ca atare, compuse în mai toate churile, cel mai vechi Trisaghion fiind semnalat într-un manuscris datat la anul 1336 (*Ms. Athens 2458, f.144)*. Ne sunt semnalate Trisaghioane a căror muzică a fost compusă de Glykys, de Koukouzeles, de Manouel Chrysaphes şi de mulţi alţi compozitori anonimi. Caracterul, destinaţia sau provenienţa Trisaghioanelor citate sunt indicate prin atributivele: „synoptikon", „asmatikon", „chierarchical", atribute menţionate de copişti în manuscrisele respective. De asemenea, este făcută demarcaţia între Trisaghionul propriu-zis şi reluarea acestuia după apelativul „Dynamis", care se constituie în categorie distinctă, acesta din urmă fiind mai dezvoltat, mai ornamentat, mai festiv, ca şi demarcaţia între Trisaghionul de la Liturghie şi cel de la Doxologia Utreniei. Celor 17 Trisaghioane, D. E. Conomos le adaugă 6 „Dynamis", 4 „Câţi în Christos" şi 3 „Crucii tale" – toate provenind din codice aparţinând secolelor XIV – XV [9]. În general, Trisaghionul se cântă în stilul papadic, melismatic-vocalizant, conform schemei arhitectonice prestabilite şi în funcţie de cerinţele momentului săvârşirii oficiului liturgic. O şi mai largă desfăşurare melismatică o putem observa în reluarea „Dynamis", în care „tereremul" [10] intervine în mod

[8] Dimitri E. Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Thessaloniki, 1974, p. 27.

[9] D. E. Conomos, op. cit., exemplele nr. 4–43.

[10] *Tereremul* – un mod specific de exprimare muzicală a compozitorilor de muzică bizantină – constă într-o îndelungă repetare a unui text muzical pe silabe diverse, fără semnificaţie lexicală: *te-re-re...* sau *te-ri-ri...* sau *to-to-to...* de unde şi denumirea de „tererem". Există o întreagă literatură muzicală în care „tereremul" este prezent în mod constant, mai cu seamă în cântările care se interpretează în stil papadic: heruvice, chinonice, trisaghioane, marile stihiri şi slave etc. Tereremul era utilizat de compozitori în diferite scopuri: a) de a prelungi o cântare, situaţie cerută de cult în desfăşurarea lui temporală; b) de a fi inclus în cântare ca o punte de legătură între două structuri muzicale, ca în chinonic, de exemplu, unde „tereremul" apare în mod constant după expunerea stihului/stihurilor aparţinătoare cântării şi înaintea refrenului final Aliluia; c) de a fi utilizat de psalţi ca o pagină de virtuozitate interpretativă, spre deliciul ascultătorilor. În acest ultim caz, a fost creată de către compozitorii bizantini o întreagă literatură muzicală destinată interpreţilor virtuozi, „tereremurile" fiind compuse într-o largă desfăşurare melodică – monodie continuă, cu un amplu travaliu variaţional – astfel încât interpretul să-şi poată evidenţia calităţile de virtuoz. Acest „tererem" ne este cunoscut şi sub denumirea de „cratimă", iar manusrisul sau partea de manuscris în care sunt adunate aceste piese de virtuozitate melodică se numeşte „cratimatariu". Tereremul a fost cultivat de compozitorii bizantini până în secolul al XIX-lea, antologiile muzicale – manuscrise sau tipărite – conţinând astfel de cântări. Acest procedeu componistic a fost cultivat şi de Evstatie, în toate cele trei ipostaze enumerate mai sus – în trisaghioane, în heruvice, în chinonice etc., Antologhionul scris de el în anul 1511 (M 350) conţinând numeroase exemple.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

invariabil, însăşi formula „Dynamis" fiind cântată pe spaţii largi, cu „tereremuri" dezvoltate [11]. Cât priveşte Trisaghionul de la sfârşitul Doxologiei Utreniei, acesta poartă caracteristicile specifice aceleiaşi cântări de la Liturghie, mai puţin reluarea momentului „Dynamis".

Evstatie Protopsaltul Putnei a compus muzica la 14 Trisaghioane şi la 5 cântări înlocuitoare ale acestora: „Câţi în Christos" (3) şi „Crucii tale" (2), notându-le în Antologhionul său din 1511 (M 350 – f.35 – 40/71 – 85= 15 pagini); (numerotarea cântărilor corespunde „Catalogului creaţiei lui Evstatie Protopsaltul Putnei" v. nota 4); unele dintre aceste Trisaghioane au fost preluate de ceilalţi copişti putneni, notându-le în codicele lor. Evstatie le grupează în două categorii, diferenţiindu-le astfel:

„Aici încep Trisaghioanele de la Utrenie" [12]:

3. *Aghios o Theos* (Sfinte Dumnezeule), ehul 4 (în *M 350*, f. 35^{v}/72 şi P/I, f. 70) [13].

4. *Aghios o Theos*, ehul 4 (în *M 350 – L*, f. 4-4^{v}/73-74 şi în *P/I*, f. 70^{v}-71).

5. *Aghios o Theos*, ehul 1 pl. (în *M 350*, f. 35-35^{v}/71-72).

6. *Aghios o Theos*, ehul 2 pl. (în *M 350*, f. 35^{v}/72 şi în *P/I*, f. 70 -70v).

7. *Aghios o Theos*, ehul 2 pl. (în *M 350 – L*, f. 4/73).

„Aceste Trisaghioane sunt pentru Sfânta Liturghie" [14].

2. *Aghios o Theos*, ehul 2 (în *M 350*, f. 38^{v}/82).

52. *Doxa... kai nyn... (Slavă şi acum), ehul 1 pl. (în M 350*, f. 37^{v}/78).

53. Doxa... kai nyn... ehul 2 pl., nenano (în *M 350 – L*, f. 13^{v}/80).

54. Doxa... kai nyn... ehul 2 pl., nenano (în *M 350*, f. 36^{v}/76).

55. Dynamis. Aghios o Theos (Puternic. Sfinte Dumnezeule), ehul 4 (în *M 350*, f. 38-38^{v}/81-82).

56. Dynamis. Aghios o Theos, ehul 1 pl. (în *M 350 – L*, f. 4^{v}/74 – 75).

57. Dynamis. Aghios o Theos, ehul 1 pl. (în *M 350* , f. 37 – 37^{v}/77 – 78).

58. Dynamis. Aghios o Theos, ehul 1 pl. (în *M 350*, f. 38/81).

59. Dynamis. Aghios o Theos, ehul 2 pl. (în *M 350 – L*, f. 13 – 13^{v}/79 – 80).

Pentru „Tosoi eis Christon" «Câţi în Christos», atât Evstatie, cât şi ceilalţi copişti putneni folosesc adjectivul pronominal „tosoi" (câţi) şi nu „osoi"; o singură dată întâlnim această ultimă formă adjectivală în cântarea atribuită lui Evstatie şi notată în patru manuscrise:

78. Osoi eis Christon (Câţi în Christos), ehul 1 pl. (în 4 manuscrise: *B 283*, f. 28; *D*, f. 4; *S*, f. 34v; *Lz. 12*, f. 35) [15].

98. Tosoi eis Christon, ehul 1 pl. (în 8 manuscrise: *M 350*, f. 38^{v}/82; *P/I*, f. 44; *Lm 258*, f. 196; *I*, f. 58; *B 283*, f. 29; *D*, f. 4^{v}; S, f. 34; *Lz 12*, f. 33^{v}).

51. *Doxa... kai nyn... Christon enedysaste* (Slavă şi acum... în Christos v-aţi îmbrăcat), ehul 4 (în 7 manuscrise: *M 350*, f. 39/83; *P/I*, f. 44^{v}; *Lm.258*, f. 196^{v}; *B 283*, f. 28^{v}; *Lz.12*, f. 34^{v}).

Cântarea „Ton stavron sou" (Crucii tale) apare în 6 manuscrise:

97. *Ton stavron sou*, ehul 2(în *M 350*, f. 39/83; *P/I*, f. 44^{v}; *Lm.258*, f. 197; *I*, f.59v; *D*, f. 5; *S*, f. 35) [16].

50. *Doxa... kai nyn... agian sou* (Slavă şi acum... Şi sfântă învierea ta), ehul 2 (în 6 manuscrise: *M 350*, f. 39^{v}/84; *P/I*, f. 45; *Lm.258*, f. 197^{v}; *I*, f. 60; *D*, f. 5; *S*, f. 35^{v}).

Acestea sunt Trisaghioanele pe care le-am identificat în manuscrisele putnene şi pe care i le-am atribuit lui Evtatie. Ele au circulat în mod constant în codicele putnene din centrele mânăstireşti ale Bucovinei şi

[11] D. E. Conomos, în op. cit., p. 82 şi urm., transcrie câteva cântări cu formula „Dynamis" de Glykys şi Ioannes Koukouzeles, din Ms. Athena 2458, f. 145 (secolul al XIV-lea) şi Ms. Athena 2837, f. 146^{v} (sec. XV).

[12] Acest text este scris de Evstatie în *M 350*, f. 35 (71) cu alfabetul criptic pseudo-glagolitic 1. (vezi pag. 23).

[13] Numerotarea cântărilor lui Evstatie corespunde „Catalogului creaţiei lui Evstatie Protopsaltul Putnei", stabilit de noi şi publicat în Studii şi cercetări de istoria artei, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, Tomul 38, Bucureşti, 1991, p. 22-35. Cât priveşte evidenţa codicelor putnene – denumiri, sigle, datare, copişti, locul unde se păstrează etc. – să se vadă Titus Moisescu şi Marin Ionescu, *Un Catalog al manuscriselor muzicale de la Putna*, apărut în revista Muzica, nr. 3/1992 (p.113-129).

[14] Acest text este scris de Evstatie în *M 350*, f. L, 4^{v} (74) cu alfabetul pseudo-glagolitic 2.

[15] O analiză comparată a acestei cântări poate fi examinată în studiul lui Titus Moisescu intitulat: *Quelques aspects plus particuliers du déchiffrage et de la transcription de la musique de tradition byzantine-Transcripta IV*, apărut în Revue roumaine d'histoire de l'art, serie Théâtre, Musique, Cinéma, Tome XXVIII, 1991, p. 25-49. Idem, în *Câteva aspecte mai deosebite privind descifrarea şi transcrierea muzicii lui Evstatie Protopsaltul Putnei – Transcripta V*, apărut în revista Muzica, nr.2, 1992, p. 153-165.

[16] Titus Moisescu, *Quelques aspects plus particuliers...*, p. 25-49.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Moldovei secolului al XVI-lea. Doar două Trisaghioane şi două înlocuitoare ale acestora mai apar în cele 11 codice rămase de la Putna:

– *Aghios o Theos*, ehul 3 (în *I*, f. 62 şi *D*, f. 8).

– *Aghios o Theos*, ehul 4 (în *Lm. 258*, f. 417^{v}; *I*, f. 60^{v}; *D*, f. 6^{v}).

– *Osoi eis Christon*, ehul 1 pl... (în *Lm. 258*, f. 195^{v}). Este o formă prescurtată a cântării lui Korones. În întregul ei, cântarea a fost identificată şi transcrisă de D. Conomos după *Ms. Athens 2456*, f. 186^{v} (secolul al XV-lea) [17].

– *Ton stavron sou*, ehul 3 (în *I*, f. 4 – în Propedia codicelui, precedat de un „aneanes").

Caracterul solemn, de cântare treimică a Trisaghionului în creaţia lui Evstatie, este susţinut de o muzică melismatică ce se desfăşoară pe spaţii largi, augumentată de nelipsitele pasaje vocalizante şi de „tereremuri". Caracterul solemn, festiv este evidenţiat mai cu seamă în reluarea „Dynamis", aşa cum putem observa la Evstatie în toate cele cinci variante ale acestei cântări. Formula „Dynamis" este ea însăşi intonată, ca şi formula treimică „Doxa... kai nyn"...(Slavă şi acum), cântată la rându-i în acelaşi stil melismatic. Spre deosebire de Trisaghioanele păstrate în manuscrise din secolele XIV şi XV, care au o desfăşurare mult mai largă, mai dezvoltată, creaţia lui Evstatie este totuşi mai concentrată din punctul de vedere al formei, al spaţiului de evoluţie, situaţie determinată probabil şi de modul de desfăşurare a oficiului religios în principatele române, mai puţin solemn decât cel din capitala imperială. În ultimele două „Dynamis" (*M 350*, f. 38), de exemplu, Evstatie a renunţat în a mai utiliza tereremul, concentrând astfel cântarea. De altfel, întreaga creaţie a compozitorilor putneni este mult mai concentrată, pasajele şi tereremurile exagerat de dezvoltate fiind mult reduse în desfăşurarea lor monodică, cântarea devenind astfel mai clară, mai de înţeles, atât din punctul de vedere al formei, cât şi al conţinutului textului muzical şi literar. O astfel de concentrare o putem determina şi pe plan modal, cadenţele interioare indicându-ne schema intonaţională a cântărilor, adesea menţinându-se doar în ehul de bază sau în ehul median respectiv.

Ceea ce ni se pare totuşi ciudat este faptul că Evstatie, deşi face o demarcaţie între Trisaghionul de la Liturghie de cel de la Utrenie, el nu prezintă în *M 350* decât un singur „Aghios o Theos" destinat Liturghiei (*M 350*, f. 38^{v}/82), şi acela destul de concentrat (trei rânduri melodice), fără pasaje vocalizant-melismatice. Pentru Liturghie sunt notate în schimb trei „Doxa... ka nyn..." şi cinci „Dynamis". Să înţelegem oare că protopsaltul ptnean presupunea ca şi la Liturghie să se cânte unul din Trisaghioanele de la Utrenie?

Spre exemplificare prezentăm alăturat două Trisaghioane, din rândul celor care sunt destinate de Evstatie Doxologiei Utreniei: numerele 3 şi 4 din Catalogul creaţiei muzicale a protopsaltului putnean.

Numărul 3 – *Aghios o Theos* (Sfinte Dumnezeule), în ehul 4 – este notat în două manuscrise: *M 350*, f. 35^{v} (72) şi *P/I*, f. 70. Am ales varianta din *P/I*, cu incipitul din *sol*, respectiv din *do*, aşa cum indică petastiul cu kentemă (cvartă ascendentă) şi cu finalul pe *sol*. În varianta din *M 350*, deasupra lui petaste cu kentema stă scris un ison, pe care l-am interpretat ca atare, începând cântarea din *sol*, în felul acesta finalul încheindu-se pe *re*, la diferenţă de o cvartă descendentă faţă de varianta din *P/I*. Notele 1 şi 2 evidenţiază o formulă melodică fixă (*sol – mi – fa*), care trebuie menţinută ca atare în ambele cazuri, aşa cum indică epegerma respectivă, la acelaşi nivel intonaţional (*sol – mi – fa*), astfel încât finalul să se aşeze pe sunetul *sol*.

Numărul 4 prezintă un *Aghios o Theos* în acelaşi eh 4, păstrat în aceleaşi două manuscrise: *L*, f. 4 – 4^{v} (*M 350*, p. 73 – 74) şi *P/I*, f. 70^{v} -71. Şi în acest caz am ales varianta din *P/I*, cu incipitul din *sol*. Numărul 4 aduce în context traseul melodic al Trisaghionului de la nr.3, într-o variantă mai dezvoltată, incipitul fiind asemănător până la tereremul care intervine după al treilea rând melodic (Aghios athanatos); cântarea se încheie pe *la*. Notele 1 şi 3 se referă şi aici la o formulă melodică fixă (*la – si – la – sol*), marcată de epegerma. Pasajul încadrat la nota 2 figurează numai în varianta din *P/I*.

Numărul 51 – *Doxa... kai nyn... Christon enedisaste* (Slavă şi acum, în Christos v-aţi îmbrăcat), în ehul 4 – reprezintă înlocuitorul Trisaghionului la sărbătorile mari (Naşterea Domnului, Boboteaza, Sâmbăta lui Lazăr, Sâmbăta Patimilor, sărbătorile Paştilor, în toată Săptămâna Luminată şi în Duminica Rusaliilor). Cântarea este notată în şapte manuscrise: *M 350*, f. 39(83); *P/I*, f. 44^{v}; *Lm 258*, f.196 – 197; *I*, f. 59; *B 283*, f. 28^{v} – 29; *S*, f. 34^{v}; *Lz 12*, f. 34v – 35. Conform mărturiei ehului 4, cântarea începe cu *sol*. Fiecare incipit de frază se plasează pe acelaşi sunet *sol*, marcat de mărturia respectivă; primele două fraze urmează un traseu

[17] D. E. Conomos, op. cit., p. 106, variantele 3, 11, 12 etc. Cântarea poate fi identificată, precizează D. E. Conomos, şi în alte codice, cum ar fi *Ms. Sinai 1293*, f. 240^{v} (secolul al XV-lea) etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

melodic comun, cu o scurtă variaţie spre sfârşitul celei de a doua fraze. Refrenul Aliluia, ca şi celelalte trei fraze melodice anterioare, are acelaşi incipit pe *sol* şi aceeaşi structură melodică, încheind cântarea printr-o formulă melodică ce conduce către *mi*, medianul ehului 4 autentic.

Din punctul de vedere al structurii arhitectonice, Trisaghionul se desfăşoară în următoarele segmente:

A – Aghios o Theos (Sfinte Dumnezeule)

B – Aghios Ischiros (Sfinte tare)

C – Aghios Athanatos (Sfinte fără de moarte)

Coda – Eleison imas (Miluieşte-ne pe noi).

Aceste segmente corespund structurii textului literar. Din cauză că fiecare segment, în creaţia veche bizantină, se desfăşura pe spaţii largi, cu un traseu melismatic dezvoltat, în care puteau fi cuprinse mai multe motive melodice, nu le putem considera ca fraze muzicale. De multe ori, în cuprinsul fiecărui segment erau introduse „tereremuri", în pasaje mai mari sau mai mici, prin care se obţinea o desfăşurare melodică largă, de întinsă durată în timp, ceea ce conferea Trisaghionului un caracter solemn. Era momentul, aşa cum am arătat mai înainte, al intrării în biserică a familiei imperiale, cu întregul ei cortegiu de demnitari. Mai târziu, după căderea Bizanţului (1453), când împăratul şi curtea sa dispăruseră, acest moment nu mai figura în protocolul religios al oficiului Liturghiei, astfel încât şi Trisaghionul a început a fi compus în dimensiuni mai restrânse, aşa cum, de pildă, îl găsim notat şi în codicele putnene ale secolului al XVI-lea.

Formula treimică „Doxa... kai nyn..." (Slavă şi acum) are structura arhitectonică a Trisaghionului propriu-zis:

A – Doxa Patri... (Slavă Tatălui...)

B – Kai nyn, kai aei... (Şi acum şi pururea...)

C – Aghios Athanatos (Sfinte fără de moarte)

Coda – Eleison imas (Miluieşte-ne pe noi).

Segmentele A şi B erau compuse, în general, într-o structură melodică asemănătoare, adesea recitativică; segmentul C şi Coda repetă monodia respectivelor segmente din Trisaghionul propriu-zis.

În ultima reluare a Trisaghionului, precedat de formula „Dynamis" – care şi ea, la rându-i, este cântată, nu rostită de diacon sau preot ca astăzi – se repetă, într-o şi mai largă desfăşurare monodică, cu „tereremuri" interioare, segmentele Trisaghionului propriu-zis.

Cele două cântări înlocuitoare ale Trisaghionului -„Osoi eis Christon" (Câţi în Christos) şi „Ton stavron sou" (Crucii tale) – se adaptează structurii arhitectonice specifice acestui gen de cântare, astfel:

A – Osoi eis Christon (Câţi în Christos)

B – Christon enedisasthe (În Christos v-aţi îmbrăcat)

Coda – Alleluia.

În continuare, formula treimică „Doxa... kai nyn, kai aei..." (Slavă şi acum) se structurează în felul următor:

A – Doxa Patri... (Slavă Tatălui)

B – Kai nyn, kai aei... (Şi acum şi pururea)

C – Christon enedisasthe... (În Christos v-aţi îmbrăcat)

Coda – Alleluia.

Cât priveşte cea de a doua cântare înlocuitoare a Trisaghionului, segmentele se grupează după cum urmează:

A – Ton stavron sou... (Crucii tale)

B – Kai tin aghian anastasin... (Şi sfântă Învierea ta)

Formula treimică va arăta astfel:

A – Doxa Patri... (Slavă Tatălui)

B – Kai nyn, kai aei... (Şi acum şi pururea)

C – Kai tin aghian anastasin... (Şi sfântă Învierea ta)

După cum observăm, numărul segmentelor diferă faţă de cel al Trisaghionului propriu-zis.

Şi în aceste două cazuri se reia fiecare cântare cu formula „Dynamis", într-o desfăşurare monodică largă, cu „tereremuri" interioare, ca şi în cazul Trisaghionului propriu-zis. În multe cazuri, formula „Dynamis"

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este urmată de un foarte dezvoltat „tererem", după care se execută cântarea propriu-zisă: „Osoi eis Christon" (Câţi în Christos) [18].

Această structură a Trisaghionului este fixă, rămânând ca atare până astăzi; chiar şi în polifonia corală contemporană o găsim identică. Diferenţele constau în proporţiile segmentelor, în cuprinsul cărora sunt sau nu încorporate „tereremuri", şi, desigur, în conceptul monodic, specific stilului bizantin.

Trisaghionul poate fi găsit în mai toate antologhioanele care păstrează în cuprinsul lor cântările destinate Liturghiei, fiecare compozitor al epocii bizantine şi post-bizantine creând acest gen de cântare liturgică.

HERUVICUL SAU IMNUL HERUVIMIC

Cântările liturgice practicate în biserica răsăritului ortodox sunt destul de variate, atât din punctul de vedere al stilului în care se execută, cât şi din acela al formei arhitectonice în care sunt concepute. Una dintre cele mai importante cântări liturghice este *Heruvicul* sau *Imnul Heruvimic*, care se execută la toate cele trei forme de liturghie de rit bizantin – Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur, Liturghia Sf. Vasile cel Mare, Liturghia Darurilor mai înainte sfinţite (numită şi a Sf. Grigore Dialogul) – şi anume la începutul Liturghiei credincioşilor, anticipând şi încheind Vohodul mare [19]. Este o cântare solemnă, alcătuită pe baza unor texte literare nescripturistice şi introdusă în cadrul acestui oficiu în secolul al VI-lea (în jurul anului 574), printr-un decret al împăratului bizantin Justin II, înlocuind astfel un psalm ce se cânta în acest moment al liturghiei [20]. La început, Heruvicul se cânta fără a fi întrerupt de Vohodul mare, ca o cântare unitară, prelungă, ce trebuia să acopere sonor pauza creată în desfăşurarea cursului liturghiei de credincioşii care aduceau la altar daruri de pâine şi vin pentru Sfânta Euharistie [21].

Poezia imnografică a Heruvicului nu este aceeaşi pentru toate tipurile de liturghie şi nici pentru toate zilele anului.

La Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur se cântă Heruvicul cu următorul text literar [22]:

„Noi, care pe Heruvimi cu taină închipuim,
Şi făcătoarei de viaţă Treimi cântarea cea întreit sfântă aducem,
Toată grija cea lumească acum să o lepădăm...
(Vohodul mare)
Ca cei ce pe împăratul tuturor voim să-l primim,
Pe cel în chip nevăzut înconjurat de cetele îngereşti.
Aliluia, Aliluia, Aliluia!"

Οἱ τὰ χερουβὶμ μυστικῶς εἰκονίζοντες
καὶ τῇ ζωοποιῷ Τριάδι τὸν τρισάγιον ὕμνον προσάδοντες
πᾶσαν νῦν βιωτικὴν ἀποθώμεθα μέριμναν,
ὡς τὸν βασιλέα τὸν ὅλων ὑποδεξόμενοι
ταῖς ἀγγελικαῖς ἀορότως δορυφορούμενον τάξεσιν
ἀλληλούια, ἀλληλούια, ἀλληλούια.

Acesta este cel mai important şi mai des utilizat Imn Heruvimic. Compunerea lui este datorată, după unii cercetători, lui Ioan Christostom, după alţii lui Ioan Scolasticul.

În Joia Mare, la Liturghia Sf. Vasile cel Mare, se cîntă Heruvicul – care ţine loc şi de Chinonic – cu următorul text literar:

„Cinei Tale celei de taină astăzi, Fiul lui Dumnezeu, mă primeşte;
că nu voi spune taina ta vrăjmaşilor tăi, nici sărutare îţi voi da ca Iuda....
(Vohodul mare)

[18] D. E. Conomos, op. cit., p. 109. Aici apare un „Dynamis", cu un „tererem" foarte elaborat, compus de Ioannes Lampadarios, care precede un „Osoi eis Christon", creaţie a lui Xenos Korones (*Ms. Athena 2456*, f. 187ᵛ, secolul al XV-lea).

[19] Vohodul mare este un moment important al Liturghiei, când preotul iese cu Sfintele Daruri în mijlocul bisericii şi face pomenirile rânduite. Vohodul mic – sau ieşirea cu Sfânta Evanghelie – are loc în prima parte a Liturghiei, după Antifonul al III-lea („Mântuieşte-ne pre noi, Fiul lui Dumnezeu...").

[20] Ene Branişte, *Liturgica specială*, Bucureşti, 1980, p. 187-188, 274.

[21] Ene Branişte, op. cit., p. 274.

[22] Textele literare ale imnurilor heruvimice pe care le reproducem aici corespund celor publicate în *Catavasier sau Octoih mic*, Bucureşti, 1970, p. 63 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ci, ca tâlharul, mărturisindu-mă, strig Ţie: Pomeneşte-mă, Doamne,
întru împărăţia Ta. Aliluia, Aliluia, Aliluia!"

Τοῦ δείπνου σου τοῦ μυστικοῦ
σήμερον, Υἱὲ Θεοῦ,
κοινωνὸν με παράλαβε.
οὐ μὴ γὰρ τοῖς ἐχθροῖς σου
τὸ μυστήριον εἴπω,
οὐ φιλημά σοι δώσω
καθάπερ Ἰούδας,
ἀλλ ὡς ὁ λνστὴς ὁμολογῶ σοί,
Μνήσθητί μου, Κύριε, ἐν τῇ βασιλείᾳ σουὸ
Ἀλληλούια.

Acest text se cântă şi în momentul în care se împărtăşesc credincioşii, trecând prin faţa altarului.

În Sâmbăta Mare, la Liturghia Sf. Vasile cel Mare, se cântă Heruvicul cu următorul text literar: „Să tacă tot trupul omenesc, şi să stea cu frică şi cu cutremur, şi nimic pământesc întru sine să nu cugete; că Împăratul împăraţilor şi Domnul domnilor, Christos Dumnezeul nostru, vine să se junghie şi să se dea spre mâncare credincioşilor. Şi merg înaintea Acestuia cetele îngereşti, dimpreună cu toată începătoria şi Stăpânia...

(Vohodul mare)

Heruvimii cei cu ochi mulţi şi Serafimii cei cu câte şase aripi, feţele acoperindu-şi şi cântând cântarea: Aliluia, Aliluia, Aliluia!"

Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία
καὶ στήτω μετὰ φόβου καὶ τρύμου
καὶ μηδὲν γήινον ἐν ἑαυτῇ λογιζέσθω.
ὁ γὰρ βασιλεὺς τῶν βασιλευόντων
καὶ κύριος τῶν κυριευόντων
Χριστὸς ὁ Θεὸς ἡμῶν
προσέρχεται σφαγιασθῆναι
καὶ διθῆναι εἰς βρῶσιν τοῖς πιστοῖς.
Προηγοῦνται δὲ τούτου οἱ χοροὶ τῶν ἀγγέλων
μετὰ πάσης ἀρχῆς καὶ ἐξουσίας,
τὰ πολυόμματα χερουβὶμ
καὶ τὰ ἑξαπτέρυγα σεραφὶμ
τὰς ὄψεις καλύπτοντα
καὶ βοῶντα τὸν ὕμνον.
Ἀλληλούια, ἀλληλούια, ἀλληλούια.

La Liturghia Darurilor mai înainte sfinţite se cântă Heruvicul cu următorul text literar: „Acum puterile cereşti, împreună cu noi, nevăzut slujesc; că iată, intră Împăratul slavei, iată jertfa cea de taină, săvârşită, se înconjoară...

(Vohodul mare)

Cu credinţă şi cu dragoste să ne apropiem, ca părtaşi vieţii celei veşnice să ne facem. Aliluia, Aliluia, Aliluia!"

Νῦν αἱ δυνάμεις τῶν οὐρανῶν
σὺν ἡμῖν ἀοράτως λατρεύουσιν.
Ἰδοὺ γὰρ εἰσπορεύεται
ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης.
Ἰδοὺ θυσία μυστικὴ
τετελειωμένη δορυφορεῖται.
Πίστει καὶ πόθῳ προσέλθωμεν,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ἵνα μέτοχοι ζωῆς αἰωνίου γενώμεθα.
'Αλληλούια.

Un număr important de imnuri heruvimice provin din secolele XIV – XV, din perioada aşa-zisă clasică a muzicii bizantine, fiind atribuite marilor compozitori ai acestei apoci: Ioannes Damaskenos, Ioannes Glykys, Manuel Agallianos, Xenos Korones, Agathon (Korones), Nikephoros Ethikos, Ioannes Kladas Lampadarios, Ioannes Koukouzeles (Maistor), Dokeianos, Markos Ieromonahul, Manuel Logginos Monahul, Manuel Chrysaphes, Manuel Argyropoulos, Theodoulos Monahul, Athanasios Monahul, Gregorios Ieromonahul etc. Astfel de cântări au circulat în diverse manuscrise din marile centre ale Bizanţului. D. E. Conomos semnalează şi prezintă în transcriere liniară un număr de peste 35 de heruvice [23], notate în manuscrisele epocii, cum ar fi următoarele [24]: *Athens Ms. 2458* (sec. XIV), *Athens MS. 2622* (sec. XIV), *Vienna MS. theol, gr. 185* (sec. XIV), *Ambrosiana MS. L. 36 sup.* (gr. 476 – sec. XIV), *Ambrosiana MS. Q. 11 sup.* (gr. 665 – sec. XIV), *Athens MS. 2456* (sec. XV), *Sinai MS. 1293* (sec. XV), *Athens MS. 928* (sec. XV) etc. Astfel de cântări au fost preluate şi de psalţi şi copişti din mânăstiri mai îndepărtate ale ortodoxiei, aşa cum vom vedea în continuare, în practica de strană a locaşurilor de închinare din Ţările Române din secolele XV – XVIII şi, în mod special, a Şcolii muzicale de la Putna.

În cele 11 manuscrise rămase de la Putna din secolele XV – XVI au fost păstrate 33 de heruvice, creaţii ale mai multor compozitori:

– 24 de heruvice pentru Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur (Οἱ τὰ χερουβίμ – Noi, care pe Heruvimi);

– 3 heruvice pentru Liturghia Sf. Vasile cel Mare din Joia Mare (Τοῦ δείπνου σου – Cinei tale);

– 2 heruvice pentru Liturghia Sf. Vasile cel Mare din Sâmbăta Mare (Σιγησάτο πᾶσα σάρξ – Să tacă tot trupul);

– 4 heruvice pentru Liturghia Darurilor mai înainte sfinţite (Νῦν αἱ δυνάμεις – Acum puterile cereşti);

Din toate aceste imnuri, 31 de heruvice au scrise sub numele muzicale numai texte literare în limba greacă, şi numai trei au texte literare în vechea slavonă bisericească (**Да ѹмылчит въсѣка** – Să tacă tot trupul, şi **Нинѣ силы небесна** – Acum puterile cereşti), amândouă fiind creaţii ale lui Evstatie. Un Heruvic în ehul 2 pl., tot o creaţie a lui Evstatie, este reprodus de două ori: o dată cu textul literar în limba greacă, şi încă o dată cu textul în alfabetul glagolitic (pseudo-glagolitic 2).

Evstatie a compus muzica la 15 heruvice, pe care le-a inclus în cele două manuscrise ale sale: *Antologhionul din 1511 (M 350)* şi *Antologhionul din 1515 (M 1102)*, la care ne vom referi mai pe larg în cele ce urmează.

Vom arăta mai întâi că tot el, după cum însuşi precizează în *Antologhionul din 1511*, a inclus în acest codice şi versiunea prescurtată a câtorva heruvice aparţinând creaţiei unor compozitori bizantini din secolele XIV-XV, probabil într-o variantă proprie:

– *Heruvicul în ehul 1 pl.* de Xenos Korones (în *M 350*, f. 43 – 45^{v}) -- „Acest Heruvic denumit Korones" – notează Evstatie în alfabetul criptic glagolitic şi ps. gl. 1) [25].

– *Heruvicul în ehul 2 pl.* de Agathon Korones (în *M 350*, f. 45^{v} – 47) – „Acest Heruvic de Agathon a fost scris de domesnicul Evstatie de la Putna" – notează Evstatie pr f. 45^{v} în alfabetul criptic taraberic şi gr. key, iar pe f. 46, cu alfabet ps. gl. 2, Evstatie scrie: „Acest Heruvic este creaţia lui Agathon" [26].

– *Heruvicul în ehul 2* de Manuel Agallianos (*M 350*, f. 47^{v} – 49^{v}) – „Creaţia lui Agallianos" – notează Evstatie pe f. 47^{v} în alfabetul criptic ps. gl. 1 [27].

– *Heruvicul în ehul 2* de un compozitor anonim: „Acest Heruvic este luat din Asmatikon" – notează Evstatie în *M 350*, p. 109 (*L*, f. 6), în trei alfabete criptice (ps. gl. 2, taraberic şi gr. key) [28]. Este o compoziţie foarte veche, ce prezintă un interes evident în ce priveşte stilul şi forma construcţiei. După cum ştim,

[23] D. E. Conomos, op. cit., p. 121 şi urm.

[24] Ibidem, p. 47-49.

[25] Ibidem, p. 158-167, exemplul 10, transcris după *Athens MS. 2837*, f. 157^{v} (sec. XV). Heruvicul în ehul 1 pl. de Xenos Korones a circulat în opt manuscrise putnene.

[26] D. E. Conomos, op. cit., p. 167-172, exemplul 14, transcris după *Athens MS. 2837*, f. 160 (sec. XV). Heruvicul în ehul 2 pl. de Agathon (Korones) a circulat în 10 manuscrise putnene.

[27] D. E. Conomos, op. cit., p. 150-157, exemplul 9, transcris după *Athens MS. 2837* f. 156 (sec. XV). Heruvicul în ehul 2 de Manuel Agallianos a circulat în 10 manuscrise putnene.

[28] D. E. Conomos, op. cit., p. 123-137, exemplul 2. Acest Heruvic în ehul 2 din Asmatikon a fost transcris după *Athens MS. 2622*, f. 345 (sec. XIV) şi *Athens MS.2456*, f. 196^{v} (sec. XV).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Asmatikonul reuneşte cântări monodice melismatice din secolele XIII-XIV, cântări în care predomină stilul vocal-melismatic de mare virtuozitate, cu tereremuri larg desfăşurate şi destinate interpretării lor de către solişti virtuozi (domestikos), corului revenindu-i rolul de a executa textul propriu-zis al cântării. Făcând o cercetare comparată a versiunii acestui Heruvic, notată de Evstatie în Antologhionul său din 1511 (*M 350*, p. 109 – 113), cu transcrierea aceleiaşi cântări de D.E. Conomos în lucrarea sa (a se vedea nota 28), am putut stabili ce anume a reţinut protopsaltul român şi ce a lăsat de o parte din versiunea originală a cântării. În varianta mult prescurtată a lui Evstatie sunt eliminate o serie întreagă de pasaje de virtuozitate – tereremurile larg desfăşurate – compozitorul putnean păstrând numai pasajele melodice prin care este exprimat textul propriu-zis al Heruvicului. Că aceasta este versiunea realizată de Evstatie sau că el a preluat-o ca atare dintr-un alt codice, nu ştim, neexistând vreo însemnare referitoare la acest aspect. Dacă heruvicele de Korones, Agathon şi Agallianos, în versiunea din *M 350*, au circulat în multe alte codice putnene, Heruvicul preluat din Asmatikon nu figurează decât în *M 350* al lui Evstatie.

Întrucât Heruvicul este una dintre cele mai importante cântări ale Liturghiei, iar codicele putnene conţin un număr aşa de mare de imnuri heruvimice, ne propunem să prezentăm aici un cadru sinoptic al felului în care au fost preluate şi au circulat cele 33 de heruvice în manuscrisele putnene ale secolului al XVI-lea.

A. 24 de heruvice pentru Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur, ce se execută în oficiile de peste întreg anul („Noi, care pe Heruvimi" – Οἱ τὰ χερουβίμ):

– *Evstatie Protopsaltul Putnei*

Ehul 1 (*M 350*, p. 104-L 5^{v}, *P/I*, f. 45^{v}, *Lm.258*, f. 208^{v}, *I*, f. 77^{v}, *B 283*, f. 63^{v}, *S*, f. 52)

Ehul 2 (*M 350*, p. 113 -*L*, f. 11, *P/I*, f. 47^{v})

Ehul 3 (*M 350*, f. 51^{v}, *P/I*, f. 49, *Lm. 258*, f. 212, *I*, f. 81 bis, *B 283*, f. 49, *B 284*, f. 24, *S*, f. 45, *Lz.12*, f.46)

Ehul 4 (*M 350*, f. 53, *P/I*, f. 50^{v})

Ehul 1 pl. (*M 350*, f. 54^{v}, *M 1102*, f. 82, *P/I*, f. 52, *Lm.258*, f. 214^{v}, *I*, f. 84^{v}, *B 283*, f. 60, *B 284* f. 27^{v}, *S*, f. 56, *Lz.12*, 49^{v})

Ehul 2 pl. (*M 350*, f. 56 (cu text slavon, în alfabetul pseudo-glagolitic 2 – **иже херꙋвими**)

Ehul 2 pl. (*M 350*, f. 57)

Ehul 2 pl. (*M 350*, f. 59)

Ehul 3 pl. (*M 350*, f. 60^{v}, *P/I*, f. 55)

Ehul 4 pl. (*M 350*, f. 62, *P/I*, f. 56^{v})

(În catalogul creaţiei lui Evstatie la nr. 67 – 75).

– *Xenos Korones*

Ehul 1 pl. (*M 350*, f. 42^{v}, *M 1102*, f. 61, *P/I*, f. 17^{v}, *Lm.258*, f. 198^{v}, *I*, f. 63, *B 283*, f. 30, *D*, f. 9, *S*, f. 36^{v})

– *Agathon (Korones)*

Ehul 2 pl. (*M 350*, f. 46, *M 1102*, f. 67^{v}, *P/I*. f. 20^{v}, *Lm.258*, f. 203, *I*, f. 67^{v}, *B 283*, f. 37, *B 284*, f. 14, *D*, f. 13^{v}, S, f. 39^{v}, *Lz. 12*, f. 35^{v})

– *Manuel Agallianos*

Ehul 2 (*M 350*, f, 47^{v}, *M 1102*, f. 71, *P/I*, f. 22, *Lm.258*, f.205^{v}, *I*, f. 71, *B 283*, f. 44^{v}, *B 284*, f. 17, *D*, f. 15, *S*, f. 42, *Lz. 12*, f. 39)

– *Manuel Chrysaphes*

Ehul 1 (*B 283*, f. 41, *S*, f. 49^{v}, *Lz. 12*, f. 1 şi 131)

– *Anthimos*

Ehul 4 (*I*, f. 75, *B 283*, f. 53, *B 284*, f. 21, *S*, f. 47^{v}, *Lz. 12*, f. 43)

– *Ioannes Glykys*

Ehul 2 pl. (*M 1102*, f. 75, *P/I*, f. 26^{v}, *S*, f. 58)

Ehul 2 pl. (*P/I*, f. 53^{v})

Ehul 2 pl. (*B 283*, f. 56)

– *Theodosie Zotica*

Ehul 2 pl. (*B 283*, f. 69, *Lz. 12*, f. 12)

– *Anonimus* („Acest heruvic este luat din Asmatikon")

Ehul 2 (*M 350*, p. 109-*L*, f. 6)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– *Anonimus*

Ehul 1 pl. (*B 283*, f. 122)

– *Anonimus*

Ehul 4 (*Lz. 12*, f. 92)

– *Palai*

Ehul 2 pl. (*P/I*, f. 23^{v}, *S*, f. 61 şi 65^{v})

– *Palai*

Ehul 2 pl. (*M 1102*, f. 77^{v}, *P/I*, f. 25, *S*, f. 63^{v})

B. 3 heruvice pentru Liturghia Sf. Vasile cel Mare, care se oficiază în Joia Mare („Cinei tale" – Του δείπνου σου):

– *Evstatie Protopsaltul Putnei*

Ehul 3 (*M 350*, f. 73, *P/I*, f. 68)

Ehul 2 pl. (*M 350*, f. 74^{v})

(În catalogul creaţiei lui Evstatie la nr. 99 – 100)

– *Nikephoros Ethikos*

Ehul 2 pl. (*M 1102*, f. 130^{v}, *P/I*, f. 42, *Lm. 258*, f. 251, *I*, f. 119, *B 283*, f. 130, *B 284*, f. 64, *D*, f... 20, *S*, ... 111, *Lz. 12*, f. 83) [29].

C. 2 heruvice pentru Liturghia Sf. Vasile cel Mare, care se oficiază în Sâmbăta Mare („Să tacă tot trupul" – Σιγισάτο πᾶσα σὰρξ):

– *Nikephoros Ethikos*

Ehul 1 pl. (*M 1102*, f. 133, *P/II*, f. 85, *Lm. 258*, f. 253v, *I*, f. 121, *B 283*, f. 132^{v}, *B 284*, f. 66v, *D*, f. 21, *S*, f. 112, *Lz. 12*, f. 85^{v}) [30]

– *Evstatie Protopsaltul Putnei*

Ehul 2 pl. (*M 350*, f. 75v, *M 1102*, f. 140, *P/I*, f. 58) – (cu text slavon: „Să tacă tot trupul" – **Да ѹмылчит въсѣка плът**) – (În catalogul creaţiei lui Evstatie, la nr. 129).

D. 4 heruvice pentru Liturghia Darurilor mai înainte sfinţite („Acum puterile cereşti" – Νῦν αἱ δυνάμεις):

– *Evstatie Protopsaltul Putnei*

Ehul 1 pl. (*M 350*, f. 70^{v}) – (În catalogul creaţiei lui Evstatie, la nr. 66).

– *Logginos Monahul*

Ehul 2 pl. (*M 1102*, f. 124^{v}, *P/I*, f. 39, *Lm. 258*, f. 247, *I*, f. 115^{v}, *B 283*, f. 126, *B 284*, f... 48, *S*, f. 108^{v}, *Lz. 12*, f. 78^{v}) [31]

– *Tou paleon*

Ehul 2 pl. (*M 1102*, f. 122^{v})

– *Evstatie Protopsaltul Putnei*

Ehul 2 (*M 350*, f. 69v) – (cu text slavon: „Acum puterile cereşti" – **Нинѣ сили небесныѧ**) – (În catalogul creaţiei lui Evstatie, la nr. 152).

Acestea sunt imnurile heruvimice care au fost utilizate în practica de strană a ortodoxiei româneşti în secolele XV – XVI.

După cum observăm în acest tablou, Evstatie a compus muzica la 15 heruvice: 10 pentru Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur, în toate ehurile autentice şi plagale; 2 pentru Liturghia Sf. Vasile cel Mare, care se oficiază în Joia Mare; 1 pentru Liturghia Sf. Vasile cel Mare, care se oficiază în Sâmbăta Mare; 2 pentru Liturghia Darurilor mai înainte sfinţite. Dintre acestea, 12 heruvice au textul literar în limba greacă şi numai trei din ele au textul în vechea slavonă bisericească. Heruvicul în ehul 2 pl. din *M 350*, f. 56 – a cărui muzică este identică cu cea a Heruvicului în ehul 2 pl. din *M 350*, f. 57 – are textul slavon notat, până la refrenul Aliluia, în alfabetul criptic pseudo-glagolitic 2, această extravaganţă fiind probabil datorată pasiunii lui Evstatie pentru scrierea cifrată, pe care a folosit-o din abundenţă în acest codice scris de el la Putna în anul 1511.

[29] D. E. Conomos, op. cit., p. 242-246, exemplul 42, transcris după *Athens MS. 2837*, f. 200v (sec. XV). Acest heruvic a circulat în opt manuscrise putnene.

[30] D. E. Conomos, op. cit., p. 252-254, exemplul 49, transcris după *Athens MS. 2458*, f. 167. Acest heruvic a circulat în nouă manuscrise putnene.

[31] D. E. Conomos, op. cit., p. 226-229, exemplul 36, transcris după *Athens MS. 2456*, f. 215^{v} (sec. XV). Acest heruvic de Logginos Monachos a circulat în opt manuscrise putnene.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Trei heruvice s-au bucurat de o circulaţie mai mare: Heruvicul în ehul 1 (notat în şaşe manuscrise putnene), Heruvicul în ehul al 3-lea (notat în opt manuscrise) şi Heruvicul în ehul 1 pl. (notat în nouă manuscrise).

La cântările mai dezvoltate, compuse în stil papadic, autorii introduc adesea, în incipitul lucrării, o formulă melodică de mici dimensiuni, numită „apechemă" sau „enechemă", cu scopul de a da posibilitatea psaltului să-şi stabilească şi cadrul sonor al ehului, să intre proriu-zis în atmosfera intonaţională a cântării respective. Şi cum heruvicul face parte din categoria acestor cântări, iar Evstatie stăpânea cu măiestrie meşteşugul creaţiei monodice în stil bizantin, a compus aceste apecheme la 12 din heruvicele sale; doar trei din ele nu au o astfel de formulă a ehului: „Nyn ai dynamis" (*M 350*, f. 70^{v}), „Tou deipnou sou" (*M 350*, f. 73) şi „Ninea sili nebesnâia" (*M 350*, f. 69^{v}).

La heruvicele destinate Liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur, înaintea apechemei, Evstatie precizează ehul cântării, folosind de fiecare dată scrierea cifrată: „Acest heruvic este în glasul al şaselea", notează el, de exemplu la Heruvicul în ehul 2 pl. de la f. 55^{v}, cu alfabet pseudo-glagolitic 2. Totdeauna, ehurile le numeşte glasuri, iar numerotarea lor o face de la 1 la 8, ca în vechea slavonă bisericească [32].

◊

În cele ce urmează ne vom referi la câteva caracteristici privind structura arhitectonică a unor imnuri heruvimice compuse de Evstatie, şi anume la cele menţionate în catalogul creaţiei sale la numerele: 69 (în ehul 3), 75 (în ehul 4 plagal) şi 100 (în ehul 2 plagal). Heruvicul Οἱ τὰ χερουβίμ – „Noi, care pe Heruvimi" se cântă în toate zilele de duminică şi de sărbători ale anului, când se oficiază Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur sau Liturghia Sf. Vasile cel Mare, în afară de Joia şi Sâmbăta din Săptămâna Patimilor, când sunt prevăzute alte imnuri heruvimice. Este cel mai cunoscut şi mai des utilizat Imn Heruvimic.

69. Unul dintre acestea este şi *Heruvicul în ehul 3*, compus de Evstatie Protopsaltul Putnei, care a fost păstrat în opt manuscrise putnene: *M 350*, f. 51^{v} (116), *P/I*, f. 49, *Lm. 258*, f. 212, *I*, f. 81 bis, *B 283*, f. 49, *B 284*, f. 24, *S*, f. 45 şi *Lz. 12*, f. 46. Întrucât există unele inadvertenţe de preluare a acestei cântări în versiunile celor opt codice, consideraţiile noastre se vor referi la varianta din *M 350*, notată de Evstatie pe 46 de rânduri. Pe fila 51^{v}(116) din *M 350*, în partea de jos a paginii de verso, Evstatie a notat în slavonă, cu alfabetul criptic „numeric", următoarea precizare:„treti glas" (glasul al 3-lea). Acest procedeu de menţionare a ehului (glasului) în slavonă şi cu alfabet criptic, Evstatie l-a folosit numai la cele zece heruvice de la Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur, şi numai în codicele său *M 350* (p.103 – 139). Heruvicul are în incipit o apechemă („neanes") de construcţie „clasică", am putea spune noi, corect şi în mod clar formulată în ehul al 3-lea, cu elemente melodico-ritmice din tema primei secţiuni a heruvicului. În incipitul apechemei putem observa cu uşurinţă formula melodico-ritmică „parakalesma" (*fa, sol, fa, sol, fa, fa*), urmată la scurt inteval de formula „tromikon" (*fa, sol, fa, mi, fa, re, mi, fa*). Heruvicul se desfăşoară în şase segmente, corespunzătoare celor şase rânduri de text, încheindu-se cu refrenul Aliluia. Primul segment începe corect cu sunetul de bază al ehului al 3-lea (*fa*), stabilit de apechema din incipit. Încă înainte de a se încheia acest prim segment, monodia se îndreaptă către ehul 2 plagal, în care se şi stabileşte prin mărturia respectivă (*mi*). Al doilea segment continuă în structura ehului 2 plagal, până la următoarea mărturie a ehului al 4-lea plagal (*sol*), deşi în alte codice (*B 283* şi *S*) aici stă scrisă mărturia ehului al 3-lea. De altfel, imediat după mărturie, în toate codicele putnene în care a fost scris acest heruvic, cu excepţia lui *M 350*, sub oligonul cu kendimă, apare ftoraua ehului al 3-lea, indicând pe *do*, sunet cu care începe cel de al treilea segment, care iarăşi se încheie pe sunetul de bază al ehului al 2-lea plagal (*mi*). Al patrulea segment se desfăşoară în structura intonaţională a ehului al 2-lea, apoi revine la ehul al 3-lea, prin mărturia respectivă, care stă scrisă numai în *M 350*, cadenţând pe *si*. Cântarea, ajunsă aici, se întrerupe, pentru a se face Vohodul mare (ieşirea preotului cu Sfintele Daruri). Cu segmentele următoare (cinci şi şase) se continuă cântarea până la refrenul Aliluia, care se repetă de cinci ori, imnul încheindu-se pe *do'*, sprijinit pe apoderma, după care un scurt pasaj melodic întăreşte cadenţa finală în ehul al 3-lea. Traseul melodic al acestei monodii este structurat pe formule melodice mobile, pe care Evstatie le combină după voie, pe diverse înălţimi

[32] Codicele *M 350*, scris de Evstatie în anul 1511, este primul manuscris muzical românesc în care apare noţiunea de glas pentru numerotarea ehurilor. Este de reţinut faptul că atunci când se foloseşte noţiunea de eh, numerotarea se va face astfel: ehul 1, ehul 2, ehul 3, ehul 4, ehul 1 plagal, ehul 2 plagal, ehul 3 plagal, ehul 4 plagal; iar când se adoptă noţiunea de glas, numerotarea va trebui să fie următoarea: glasul 1, glasul 2, ... până la glasul 8.

În nici un caz nu vom utiliza formularea: ehul al 5-lea sau glasul 1 plagal, ci vom opta, în mod corect, pentru următoarea exprimare: ehul 1 plagal sau glasul al 5-lea. Deci, în slavonă, ehurile plagale intră în numerotarea continuă a glasurilor, până la cel de al 8-lea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sonore, reuşind să creeze atmosfera de imn calofonic, în stil papadic vocalizant, specific unei astfel de cântări. Prin utilizarea formulelor melodice mobile, a căror structură ritmică este evidentă şi definitorie, monodia îşi păstrează caracterul ei continuu şi unitar. Ambitusul lerg desfăşurat în cuprinsul unei octave şi o cvintă (*Si-fa'*), succesiunea variată a formulelor melodico-ritmice, creşterea în intensitate, datorată tendinţei monodiei de a se situa pe înălţimi sonore treptat acutizate, stilul vocalizant al cântării, toate acestea oferă psaltului-interpret posibilitatea de a-şi pune în valoare calităţile vocal-interpretative şi a evidenţia virtuţile artistice ale creaţiei lui Evstatie Protopsaltul Putnei. În acest Heruvic în ehul al 3-lea recunoaştem structura arhitectonică, am putea spune clasică, specifică imnurilor heruvimice, pe care Evstatie a realizat-o în cel mai corect mod de exprimare artistică.

75. *Heruvicul în ehul al 4-lea plagal*, de la Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur, a fost compus de Evstatie în „Osmi glas" (glasul al 8-lea), cum notează el în *M 350*, f. 62 (139), în partea de jos a paginii, cu alfabetul criptic „gr. key", ceea ce corespunde ehului al 4-lea plagal. A fost păstrat numai în două manuscrise putnene: *M 350*, f. 61^{v} – 62^{v} (138 – 140) şi *P/I*, f. 56^{v} – 57^{v}. Noi ne vom referi la varianta din *M 350* (pe care o anexăm studiului nostru), care este precedată de o apechemă („neaghie" – f. 61^{v}), ce exprimă în mod clar structura intonaţională a ehului al 4-lea plagal, cu sunetul de bază *do*. Această variantă este construită pe aceleaşi şase segmente, cărora Evstatie le adaugă în final refrenul Aliluia. În întregul ei, cântarea are 35 de rânduri melodice şi un ambitus de o octavă şi o cvartă (*La-re'*). Nu toate segmentele sunt marcate de mărturii, delimitarea lor putând fi făcută după cadenţele interioare şi după textul literar al imnului. Şi în structura monodică a acestui heruvic, Evstatie foloseşte procedeul înlănţuirii formulelor melodico-ritmice mobile pe înălţimi diferite (parakalesma, tromikon, oxia şi chiar o formulă secvenţială în rândul 14). Creşterea în intensitate o realizează în refrenul Aliluia, pe care îl repetă de patru ori. Traseul melodic este caracterizat printr-un mers treptat, cu salturi nu mai mari de o cvintă, cu modulaţii spre ehul 2 (medianul ehului 4 plagal) şi chiar spre ehul 3 plagal (în segmentul al cincilea). Stilul papadic este evident marcat prin pasajele vocalizante în toate segmentele cântării, însă nu exagerat de lărgite, ca în vechiul stil vocalizant al secolelor XIV – XV. Deşi acest heruvic a circulat doar în două manuscrise putnene, există unele inadvertenţe de scriere: mărturii diferite, pasaje melodice lipsă (în *P/I*), ce denaturează cursivitatea traseului melodic. Să evidenţiem cadenţa finală a cântării, prin existenţa a două finale: una lungă pe *do*, sprijinită pe apoderma, şi una scurtă pe *sol*, cadenţă destul de frecvent întâlnită în creaţia lui Evstatie Protopsaltul Putnei.

100. *Heruvicul în ehul 2 plagal* Τοῦ δείπνου σου („Cinei tale celei de taină") este un imn heruvimic special, care poate fi cântat la Liturghia Sf. Vasile cel Mare, ce se oficiază în Joia Mare din Săptămâna Patimilor. Are o dublă funcţie – ca heruvic şi ca chinonic la această mare prăznuire a Patimilor Domnului. Această creaţie a lui Evstatie Protopsaltul Putnei s-a păstrat numai în *M 350*, f. 74^{v} – 75^{v} (164 – 166), fiind notată pe 31 de rânduri melodice şi precedată de o apechemă („neanes"), clar construită în ehul al 2-lea plagal, indicând sunetul de bază *mi*. Monodia se desfăşoară continuu într-un ambitus de aproape două octave (o octavă şi o septimă), fiind structurată pe formule melodico-ritmice mobile, cu trei cadenţe interioare pe sunetele caracteristice ehului 4 plagal (*do, sol, re'*), medianul ehului 2. Vohodul mare se face după cea de a treia cadenţă, indicată de mărturia ehului 4 plagal (*re'*). După Vohod, psaltul va continua să cânte cea de a doua parte a heruvicului: Ἀλλὶ ὡς ὁ λῃστὴς ὁμολογῶ σοί – „Ci ca tâlharul strig ţie". Cântarea se încheie fără refrenul Aliluia. (În Anexă vom completa noi acest heruvic cu o cântare Aliluia, în ehul 2, tot o creaţie a lui Evstatie; vom observa în final o cadenţă pe *fa*, sunet care anticipă următorul Aliluia, nr. 31, din *M 1102*, în ehul al 3-lea.) Evstatie a mai compus un heruvic pentru acest oficiu liturgic din Joia Mare, în ehul 3 (*M 350*, f. 73 – 74^{v} – p. 161-164 şi în *P/I*, f. 68 – în Catalogul creaţiei la nr. 99), însă fără apechemă. Aceste imnuri heruvimice, destinate Liturghiei Sf. Vasile din Joia şi Sâmbăta Patimilor, precum şi Liturghiei Darurilor mai înainte sfinţite – considerate a fi heruvice speciale – nu sunt construite în mod riguros după schema arhitectonică a heruvicelor obişnuite de la Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur, care se încadrează cu o mai mare claritate în structura unei scheme aşa-zis clasice, specifică acestui gen de cântare imnică. După cum putem observa, nici textul literar nu corespunde segmentelor heruvicului obişnuit, fapt ce nu îngăduie compozitorului să realizeze cântarea în structura ei clasică. Ceea ce se păstrează însă cu stricteţe este segmentarea cântării în două părţi distincte, pentru a face loc Vohodului mare. Nici refrenul Aliluia nu încheie totdeauna aceste heruvice aşa-zise speciale, care, în codicele putnene, nu au cunoscut o circulaţie mare, ele fiind păstrate doar în manuscrisele lui Evstatie (*M 350* şi *M 1102* – nr. 66, 99, 100, 129, 162) şi în *P/I* (nr. 99 şi 129). Doar două heruvice speciale (nr. 129 şi 152) au textul literar în limba slavonă, celelalte sunt compuse pe texte în limba greacă, ca heruvicele obişnuite

20.358

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi ca majoritatea cântărilor dedicate oficiului Liturghiei. Din cercetarea celor 11 codice muzicale putnene, am observat că, pentru Liturghie, Evstatie a compus cântări numai cu texte în limba greacă, cu execpţia celor două heruvice menţionate mai înainte.

CHINONICUL SAU PRICEASNA

Chinonicul sau *Priceasna* este cântarea ce se execută în timpul oficierii Liturghiei, în momentul săvârşirii tainei împărtăşaniei, deci după ce a fost rostită sau cântată rugăciunea domnească „Tatăl nostru" şi după ce protopsaltul a cântat răspunsul: „Unul sfânt, unul Domn". În acest moment al Liturghiei, în unele biserici de mir şi mânăstiri se citeşte mai întâi Cazania sau Sinaxarul sfântului ce se prăznuieşte în ziua respectivă, după care se cântă chinonicul sau priceasna zilei, iar, la unele sărbători mai mari, chinonicul praznicului. Avem deci în atenţia noastră două categorii de astfel de cântări: *Chinonicul zilei* şi *chinonicul special al sărbătorii.*

În majoritatea cazurilor, chinonicul este construit pe texte poetice de origine biblică – psalmii biblici – prin care se aduce laudă şi mărire lui Dumnezeu; există însă şi chinonice care au ca obiect texte poetice „nescripturistice" , realizate de imnografii perioadei creştine, cum este, de exemplu, chinonicul din Joia Mare („Cinei tale celei de taină") sau chinonicul din Duminica Paştilor („Trupul lui Christos primiţi") etc.

În cărţile de ritual (Octoihul, Triodul, Penticostarul, Catavasierul etc.) figurează textele poetice ale celor şapte chinonice ale zilei (numite şi săptămânale), cu precizarea ehului în care trebuie să fie cântate, astfel: duminică (4 pl.), luni (1 a.), marţi (3 a.), miercuri (2 pl.), joi (4 pl.), vineri (2 a.), sâmbătă (1 a.). În afara chinonicului de vineri („Mântuire ai făcut"), care are ca obiect un text poetic ce provine din incipitul Sedelnei Crucii de vineri dimineaţa (în ehul 2), toate celelalte şase chinonice ale zilei au ca texte poetice stihuri din diverşi psalmi. Acestora li se adaugă încă 17 chinonice speciale, care se cântă la diferite sărbători fixe sau mobile ale anului, compuse de asemenea pe stihuri din psalmii biblici (opt) sau pe diverse alte texte poetice ale Triodului, Penticostarului sau Octoihului (nouă). Un caz special îl constituie chinonicul „Cinei tale celei de taină" – un tropar ce se execută în Joia Mare, la Liturghia Sfântului Vasile cel Mare – care are un rol dublu: de heruvic şi de chinonic în acelaşi timp, în ehul 2 pl.; şi tot acest tropar se mai cântă şi atunci când se împărtăşesc credincioşii în biserică, trecând prin faţa altarului.

Evstatie Protopsaltul Putnei a fost unul dintre compozitorii care au acordat un mare interes chinonicului, compunând un număr impresionant de astfel de cântări: 38 – în toate ehurile autentice şi plagale. Dintre acestea, 27 cu texte literare în limba greacă şi 11 cu texte literare în vechea slavonă bisericească. Chinonicele cu texte literare în vechea slavonă bisericească sunt altele decât cele cu texte în limba greacă, atât ca muzică, cât şi ca destinaţie. Doar unul singur se suprapune ca text literar şi destinaţie: chinonicul zilei de miercuri („Paharul mântuirii voi lua"), compus de Evstatie în 10 variante şi în toate ehurile, cu texte în limba greacă, cărora le adaugă unul singur, în ehul 1 pl., cu textul în vechea slavonă bisericească (păstrat în *M 350*, p. 232 şi în *M 1102*, f. 143^{v}).

Cele 38 de chinonice compuse de Evstatie Protopsaltul le-am clasificat în felul următor [33]:

a) Chinonice ale zilei cu text literar în limba greacă (21):

– „Lăudaţi pe Domnul" („Aineite ton Kyrion" – Ps. 148/1) – duminica, în ehurile: 1, 2, 3, 4, 1 pl., 1 pl., 2 pl., 3 pl., 4 pl. (în Catalogul creaţiei lui Evstatie, la nr. 8 – 16).

– „Întru pomenire veşnică" („Eis mnimosion aionion" – Ps. 111/6) – marţea, în ehurile: 1 pl., 4 pl. (în Catalogul creaţiei lui Evstatie, la nr. 60 – 61).

– „Paharul mântuirii" („Potirion sotiriou" – Ps. 115/4) – miercurea, în ehurile: 1, 2, 3, 4, 1 pl., 1 pl., 2 pl., 2 pl. nenano, 3 pl., 4 pl.: (în Catalogul creaţiei lui Evstatie, la nr. 84 – 93).

b) Chinonice ale zilei cu texte literare în vechea slavonă bisericească (6):

– „Cel ce faci pe îngerii tăi duhuri" („Tvorea anghelii" – Ps. 103/5) – lunea, în ehul 1 (în Catalogul creaţiei lui Evstatie, la nr. 179).

– „Paharul mântuirii" („Ceaşea spasenia primâ" – Ps. 115/4) – miercurea, în ehul 1 pl. (în Catalogul creaţiei lui Evstatie, la nr. 181).

[33] Pentru identificarea manuscriselor în care se păstrează cele 38 de chinonice, ca şi pentru descifrarea siglelor respective utilizate de noi în acest articol, să se vadă nota nr. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– „În tot pământul a ieşit vestirea lor" („Vă văsea zemlia iside" – Ps. 18/4) – joia, în ehul 1 (în Catalogul creaţiei lui Evstatie, la nr. 117).

– „Fericiţi sunt cei pe care i-ai primit" („Blajeni îje izbra Gospod" – Ps. 64/4) – sâmbăta, în ehurile: 1, 1 pl., 1 pl. (în Catalogul creaţiei lui Evstatie, la nr. 102-104).

c) Chinonice speciale cu texte literare în limba greacă (6):

– „Cinei tale celei de taină" („Tou deipnou sou") – heruvic şi chinonic în Joia Mare – în ehurile: 3, 2 pl. (în Catalogul creaţiei lui Evstatie, la nr. 99 – 100).

– „Gustaţi şi vedeţi" („Geysasthe kai idete" – Ps. 33/8) – chinonic la Liturghia Darurilor mai înainte sfinţite – în ehurile: 1 pl. 2 pl. nenano (în Catalogul creaţiei lui Evstatie, la nr. 48 – 49.

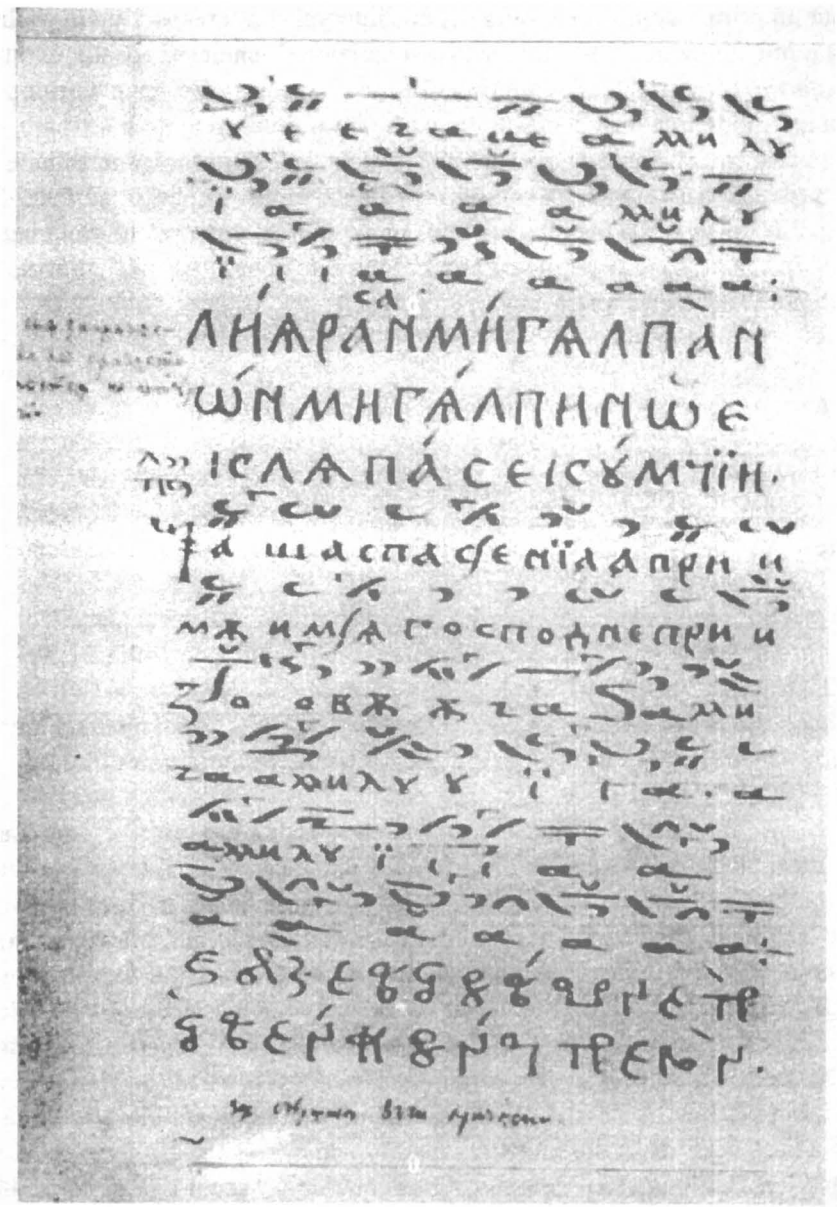


Fig. 3. „Ceaşa spasenia primâ" („Paharul mântuirii voi lua"), chinonicul zilei de miercuri, creaţie a lui Evstatie (*L*, f. 12ᵛ – *M 350, p. 232*), în chul 1 pl..

– „Trupul lui Christos primiţi" („Soma Christou") – chinonic în Duminica Paştilor – în ehurile: 1 pl., 2 pl. neanes nenano (în Catalogul creaţiei lui Evstatie, la nr. 95 – 96).

d) Chinonice speciale cu texte literare în vechea slavonă bisericească (5):

– „Bucuraţi-vă, drepţilor, în Domnul" („Raduitese pravedni" – Ps. 32/1) – chinonic la Sfântul prooroc Ilie şi la alţi sfinţi prooroci – în ehurile: 1 pl., 1 pl., 1 pl., 1 pl., 4 pl. (în Catalogul creaţiei lui Evstatie, la nr. 165 – 169).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În creaţia muzicală a lui Evstatie, chinonicul este o cântare de amplitudine medie, compozitorul acordându-i însă o importanţă deosebită în alcătuirea repertoriului pe care voia să-l statornicească la Putna. În ordine numerică, chinonicul, cu cele 38 de cântări compuse de Evstatie, se situează pe primul loc în cadrul creaţiei protopsaltului putnean, şi am putea spune că acest prim loc îl deţine în întreaga literatură muzicală a epocii sale. Nu avem cunoştinţă de un alt compozitor care să fi creat muzica la un număr atât de mare de chinonice.

Evstatie a tratat această cântare, din punctul de vedere al formei, în mod inegal, acordând o mai mare şi cuprinzătoare dezvoltare chinonicului de duminică („Lăudaţi pe Domnul") şi celei de miercuri („Paharul mântuirii"), pe care le-a compus în nouă şi respectiv zece variante, în toate ehurile autentice şi plagale, conform rotaţiei Octoihului. Schema construcţiei acestor chinonice – cea mai dezvoltată şi mai stabilă – este încadrată într-o structură tripartită. În prima secţiune, Evstatie expune integral stihul respectivului psalm printr-o monodie continuă, nonrepetabilă, într-un evident stil melismatic-vocalizant. Încheierea acestei expuneri o face printr-o cadenţă marcată de o mărturie intermediară, care nu totdeauna trebuie să fie cea a ehului principal al cântării. A doua secţiune – o punte monodică larg desfăşurată, cu una sau două cadenţe interioare – este construită pe un tererem ce se încheie prin formulele melodice „palin" şi „lege", acestea indicând reluarea părţii mediane de la semnul specific de repetiţie (un ɜ majuscul întors). În unele cazuri, repetiţia se face după „palin", iar la reluare se sare peste „palin" şi se cântă „lege" (aşa cum procedăm în muzica liniară la cele două volte). Prin „lege" suntem introduşi în cea de a treia secţiune a chinonicului, refrenul „Aliluia", care se cântă de trei ori, în acelaşi stil melismatic, până la cadenţa finală.

Această schemă a fost adoptată de Evstatie şi la celelalte chinonice, aplicând-o însă în unele variante de structură:

a) Înlocuind tereremul prin formule mnemotehnice sau chiar prin segmente ale textului refrenului Aliluia („Gustaţi şi vedeţi" – *Ms. 350*, f. 72, Catalog, nr. 48).

b) Eliminând formulele melodice „palin" şi „lege" („Gustaţi şi vedeţi" – *Ms. 350*, f. 72, Catalog, nr. 49).

c) Înlocuind refrenul, după „palin", cu o scurtă vocaliză, pentru pregătirea cadenţei finale („Trupul lui Christos" – *M 350*, f. 77, Catalog, nr. 96).

d) Eliminând cea de a doua secţiune tripartită, ca şi formulele „palin" şi „lege", şi trecând astfel direct la refrenul Aliluia, pe care îl repetă de trei ori, într-o manieră melismatică dezvoltată („Fericiţi sunt cei pe care i-ai primit" – *P/I*, f. 72^{v}, Catalog, nr. 102).

e) Inversând succesiunea formulelor melodice: mai întâi „lege" şi apoi „palin", ambele într-o structură melodică fixă (*sol – la – fa– sol*), aşa cum se poate vedea într-un chinonic notat în două manuscrise („În tot pământul" – *M 350*, f. 103, şi *P/I*, f. 71v) etc.

Toate aceste caracteristici sunt definitorii pentru creaţia de chinonice – şi numai a acesteia – a lui Evstatie Protopsaltul, prezentă în codicele scris de el în anul 1511, *Ms. 350*. Acestora le-am mai putea adăuga şi precizarea că, în fondul românesc de vechi manuscrise bizantine şi de tradiţie bizantină, sunt singurele chinonice care au sub neumele muzicale şi texte literare în vechea slavonă bisericească, fiind compuse de muzician în mod evident cu intenţia de a crea un repertoriu liturgic cât mai cuprinzător. Iar dacă luăm în considerare şi faptul că chinonicele cu texte literare în vechea slavonă bisericească sunt altele ca muzică decât cele cu texte în limba greacă, devine şi mai clară intenţia alcătuirii unui repertoriu muzical liturgic cât mai extins de către Evstatie, cel care a înfiinţat şi a condus acest centru muzical la Mănăstirea Putna la sfârşitul secolului al XV-lea şi începutul celui de al XVI-lea. De asemenea ne apare clară intenţia muzicianului de a acorda creaţiei sale şi un caracter didactic-educativ, absolut necesar epocii de formare şi statornicire a unei şcoli muzicale în cadrul acestei mânăstiri, ce a durat mai bine de un secol şi a cărei tradiţie s-a răspândit în multe aşezăminte mânăstireşti din Moldova medievală.

◊

Spre simplificare ne vom referi în continuare la câteva chinonice compuse de Evstatie, în cuprinsul cărora se poate urmări schema de formă a acestor cântări, prezentată de noi destul de succint în paragrafele anterioare [34].

[34] Muzica în notaţie neumatică şi în transcriere liniară a chinonicelor nr. 8, 16, 86 şi 169 poate fi cercetată şi în revista Muzica nr. 1 (1992), Bucureşti, p. 125-131; iar a chinonicelor nr. 10 şi 15, în aceeaşi revistă Muzica nr. 2 (1992), p. 158-161.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

8. Chinonicul zilei de duminică, „Lăudaţi pe Domnul" (Ps. 148/1), în ehul 1 autentic (*M 350*, f. 81), se înscrie în schema de formă prezentată de noi în paginile anterioare, cu un singur corectiv: „palin" şi „lege" se cântă succesiv, după ce s-a efectuat repetiţia indicată de semnele respective, în rândurile 6 şi 9. În acest caz, repetiţia se face înaintea lui „palin", iar primul Aliluia din cadrul refrenului intră în componenţa acestei repetiţii, urmând ca cealaltă parte a refrenului să fie executată după „lege" şi după scurtul tererem specific care îi succede acestui „lege" (rândul 11). Sunt de remarcat în această cântare câteva formule melodico-ritmice: formula parakalesma, formula heteron, etc. În rândul 13, la semn (x), în loc de aporrhoe am transcris apostrophos, spre a putea încheia cântarea pe *re*, aşa cum se cuvine în ehul 1 autentic.

10. Chinonicul zilei de duminică, „Lăudaţi pe Domnul" (Ps. 148/1), în ehul 3 autentic (*M 350*, f. 90) se apropie şi mai mult de schema descrisă de noi: repetiţia se execută după „palin", urmând totuşi ca la reluare să nu se sară peste această formulă melodică, ci să fie cântată şi a doua oară, împreună cu „lege", după care urmează refrenul Aliluia în întregime. Scurtul tererem specific se cântă înaintea lui „palin" (rândurile 8 -9). Cântarea se păstrează permanent în structura melodică a ehului de bază (ehul 3); chiar şi trecerea în ehul 1 a. îi este apropiată, ştiut fiind că ehul 1 pl. este medianul ehului 3 autentic.

15. Este un alt Chinonic al zilei de duminică, „Lăudaţi pe Domnul" (Ps. 148/1), în ehul 3 plagal, *(M 350)*, f. 83^{v}); prezintă câteva mici diferenţe faţă de schema cunoscută: înaintea lui „palin" se cântă, după scurtul tererem specific, o primă parte din refrenul Aliluia, iar „lege" este susţinut de o vocaliză mai dezvoltată ca de obicei, după care refrenul se cântă de patru ori, în loc de trei, cum este regula cântării. În încheiere apar două finale: una lungă pe *si*, susţinută de apoderma, după care intervine imediat o finală scurtă pe *fa*, printr-un salt descendent de cvartă (mărită), cadenţă folosită cu predilecţie de Evstatie în numeroase alte cântări. (v. pag.28).

16. Şi Chinonicul zilei de duminică, „Lăudaţi pe Domnul" (Ps. 148/1) în ehul 4 plagal (*M 350*, f. 91^{v}) se înscrie corect în schema de formă prezentată de noi mai sus. Observăm o corespondenţă evidentă între cadenţa de dinaintea semnului de repetiţie (rândul 4), pe *fa*, şi cadenţa de dinaintea lui „palin", tot pe *fa* (rândul 9), stabilită prin saltul de cvintă descendentă. Pentru a încheia corect pe *do*, în ehul 4 plagal, am evitat saltul de terţă ascendentă din rândul 13, la semn (x), eliminând kendima din dreapta oligonului (o grupare de semne mai puţin folosită de Evstatie). Şi la această cântare observăm două finale: unal lungă pe *fa*, sprijinită pe kratema, şi alta tot lungă pe *do*, adusă, nu prin saltul de cvartă descendentă, ci printr-un pasaj melodic coborâtor.

84. În Chinonicul zilei de miercuri, „Paharul mântuirii" (Ps. 115/4), în ehul 1 autentic (*M 350*, f. 81^{v}), Evstatie expune stihul al 4-lea din Psalmul 115 – textul propriu-zis al acestei cântări – printr-o linie melodică larg desfăşurată, având în incipit formula melodico-ritmică parakalesma. Pe parcurs repetă unele formule melodico-ritmice de tip secvenţial, însă cu alte concluzii cadenţiale. În încheierea acestei structuri melodice, cântarea se stabileşte pe *fa*, în ehul 3 median, după care continuă cu un scurt tererem până la „palin" această formulă fiind precedată de un Aliluia, ce aparţine refrenului. La reluare, se sare peste „palin", se cântă formula „lege" cu o altă structură melodico-ritmică, după care Evstatie expune refrenul Aliluia, repetat de patru ori. În refren, Evstatie insistă pe *la*, apoi pe *mi*, dominanta, încheind cântarea corect pe *la*, finala ehului 1 autentic. Diversele formule melodico-ritmice (parakalesma, heteron, oxia etc.) sunt frecvent utilizate, însă de fiece dată pe alte trepte, având deci caracterul de formule mobile. (v. pag.27).

86. Chinonicul zilei de miercuri, „Paharul mântuirii" (Ps. 115/4), în ehul 3 autentic (*M 350*, f. 84^{v}), face parte din categoria chinonicelor compuse de Evstatie în toate ehurile autentice şi plagale. Se încadrează în schema de formă cunoscută. Înainte de „palin" se cântă de două ori Aliluia, iar după „lege", un foarte scurt tererem, urmat de un singur Aliluia. Încheierea cântării se face iarăşi prin două cadenţe finale, una lungă pe *si*, sprijinită pe apoderma, şi alta scurtă pe *fa*, la cvarta (mărită) descendentă, totdeauna printr-un sunet de pasaj intermediar (*la*) sau printr-un portamento, aşa cum am observat în multe alte cântări ale lui Evstatie. Am putea s-o denumim „cadenţa finală putneană", într-atât este ea de definitorie creaţiei lui Evstatie (a se vedea mai sus nr. 15, 16 etc.)

169. Chinonicul special „Bucuraţi-vă, drepţilor, în Domnul" (Ps. 32/1), în ehul 4 plagal, se cântă în prima duminică după Rusalii, numită Duminica tuturor sfinţilor, ca şi la sărbătorirea unor sfinţi prooroci (Sf. prooroc Ilie etc.). Cântarea se păstrează în *P/I*, manuscris din cea de a doua decadă a secolului al XVI-lea, scris de un copist la Putna, numele compozitorului Evstatie fiind indicat prin formula cunoscută „tou autou" (a aceluiaşi), adică este opera compozitorului menţionat la cântarea de dinaintea acesteia – în cazul nostru a lui Evstatie. La acest chinonic, cu text literar sub neumele muzicale în vechea slavonă bisericească, formula melodică „palin" stă scrisă la sfârşitul cântării, şi ar putea fi interpretată ca indicând o reluare a incipitului până la semnul notat la sfârşitul celui de al doilea rând melodic. Altfel nu se justifică finalul cântării pe *do*,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care nu are nici o legătură cu incipitul refrenului pe *mi*, deşi există o corelaţie strânsă între ehul 4 plagal şi ehul 2, medianul lui (deci între sunetele *sol-mi-do)*. Relaţia corectă a finalului cântării se poate stabili de obicei cu incipitul ei. Refrenul Aliluia este extins pe cinci rânduri, având în componenţa sa o vocaliză larg desfăşurată (rândurile 5 – 6). Trebuie semnalat saltul ascendent de septimă din incipitul rândului al 7-lea, mai rar folosit de Evstatie în creaţia sa. (v. pag.27).

◊

După cum observăm, în construcţia fiecărui chinonic apar variante de formă, mai mari sau mai mici, care intervin numai în secţiunile a doua şi a treia. Prima secţiune – expunerea stihului psalmului – rămâne de fiecare dată neschimbată din punctul de vedere al formei. Variabilitatea antrenează, după cum am văzut, monodia premergătoare formulelor „palin" şi „lege" ca şi refrenul Aliluia. Am putea spune deci că în creaţia lui Evstatie există o nonrepetabilitate în monodie, precum şi o nonrepetabilitate în structura de formă a cântărilor. Aceasta constituie una dintre importantele particularităţi ale creaţiei muzicale a acestui protopsalt putnean.

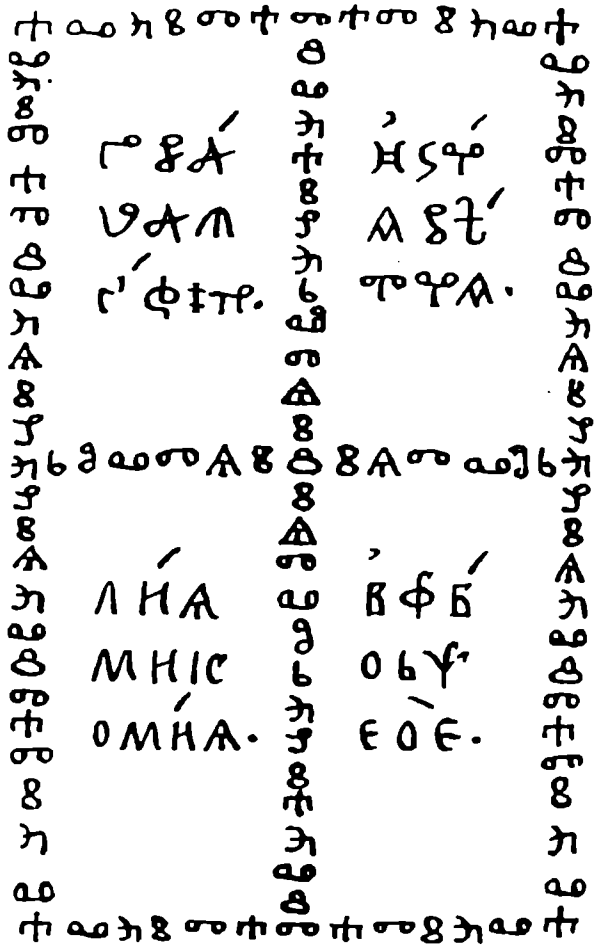


Fig. 4. O pagină cu scriere cifrată din Antologhionul lui Evstatie (1511), *M 350, f. 140v (304)*. Pe laturile dreptunghiului şi pe liniile interioare, cu scriere glagolitică, stă scris: „Acestea sunt screrile lui Evstatie". În interiorul dreptunghiurilor poate fi descifrat textul: „Gramatikica/I siea vitiea/Siea ritoriea/I filtele".

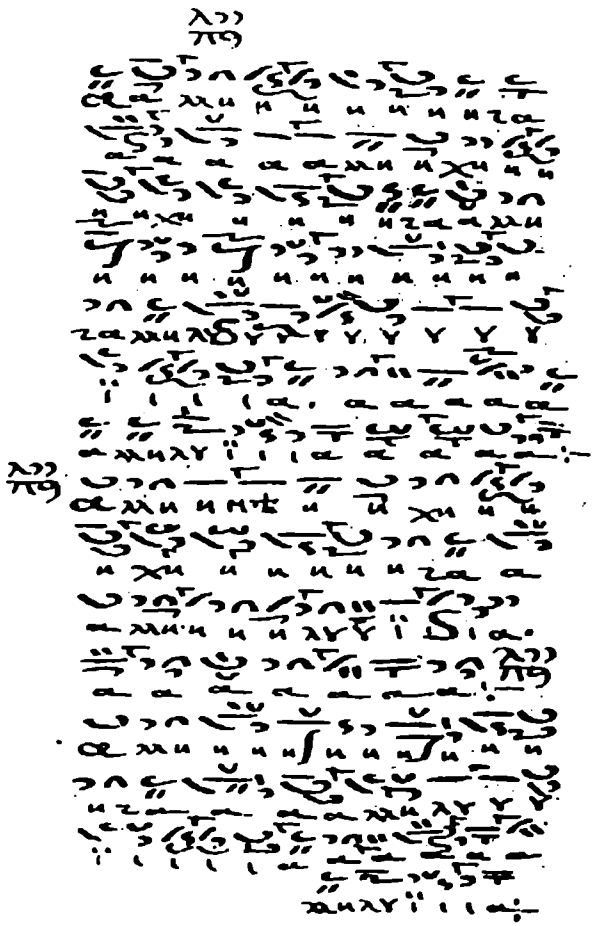


Fig. 5. Aleluiarele în ehul 1 plagal, creaţie a lui Evstatie: *M 350, f. 41v (88)*.

Ne-am referit aici destul de sumar la cele trei forme arhitectonice – Trisaghionul, Heruvicul şi Chinonicul – ce se cântă la Liturghie. Pentru o analiză detaliată, ar trebui să insistăm asupra formulelor melodico-ritmice, extrem de importante în desfăşurarea monodiei bizantine, asupra ehurilor şi a cadenţelor interioare şi finale, asupra relaţiilor dintre acestea, asupra structurilor ritmice, asupra corespondenţei dintre textul melodic şi textul literar notat sub neume etc. Toate acestea pot face obiectul unor studii separate, cărora ar trebui să le mai adăugăm analizele de formă şi ale altor cântări importante ale ortodoxiei, cum ar fi Prochimenul şi Troparul Învierii de la Vecernie, sau Pasapnoariile de la Utrenie, sau Aleluiarele de la Liturghie

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

etc., toate având structuri arhitectonice şi de formă bine determinate. Evstatie a compus muzica la toate aceste tipuri de cântări, în mai multe variante şi în diverse ehuri.

Prochimenului i-a acordat o mare importanţă, compunând muzica la toate cele şapte Prochimene ale zilelor săptămânii de la Vecernie, notându-le în *M 350* cu texte literare în vechea slavonă bisericească. În schimb nu a compus muzica la Prochimenele glasurilor de la Utrenie.

Troparul Învierii şi Troparul Născătoarei de Dumnezeu, care se cântă la Vecernie şi la Liturghie după Vohodul mic, au fost compuse de Evstatie în toate ehurile: opt ale Învierii şi opt ale Născătoarei de Dumnezeu, toate fiind notate în *M 350* şi având texte literare în slavonă.

Pasapnoariile de la Utrenie, cinci la număr, au fost construite astfel: patru cu texte în limba greacă (în ehurile 1 pl., 2 pl., 2 pl., 3) şi unul (în ehul 1 pl.) cu textul în slavonă.

Aleluiarele de la Liturghie, pe care psaltul de la strană le cântă după citirea apostolului cu voce înaltă, constituie un capitol de sine stătător în creaţia lui Evstatie. În *M 350*, cu alfabetul criptic pseudo-glagolitic 1, Evstatie notează: „Aici încep Aleluiare*le*" („Zde pocinaetsea Aleluiare*le*"), cu terminaţia clară a articolului hotărât (*le*) la plural, specific limbii române. În *M 350*, f. 40-42^{v}, stau scrise 12 cântări Aleluia, iar în *M 1102*, f. 54^{v} – 60^{v}, celălalt codice scris de Evstatie în anul 1515, se păstrează 13 Aleluiare, în toate ehurile, toate fiind notate cu texte literare în limba greacă.

Este necesar însă ca mai întâi să fie stabilite denumirea şi conţinutul manuscriselor şi ale cărţilor de ritual, a terminologiei utilizate spre a se putea determina, atât repertoriul oficiilor religioase în care se încadrează aceste forme arhitectonice, cât şi locul pe care îl ocupă cântările în repertoriul respectiv. Pentru că, vorbind de repertoriu, trebuie să avem în vedere două aspecte ale acestuia: un repertoriu fix de cântări şi de rugăciuni specific fiecărui serviciu religios în parte, determinat de desfăşurarea tipiconală a respectivului oficiu, şi un repertoriu al cântărilor de strană, format din creaţii a căror muzică a fost compusă de autori diverşi. Deci fiecare oficiu are un repertoriu fix de cântări şi rugăciuni, iar muzica acestora, creaţie a unor autori diverşi, constituie repertoriul variabil al psaltului de la strană (sau al corului la Liturghie).

Iată deci că problematica stilului şi a formei în cântarea religioasă ortodoxă presupune un câmp larg de investigaţie şi determinare, fapt ce îndeamnă la formularea şi dezvoltarea unor subiecte diverse în acest domeniu de cercetare.

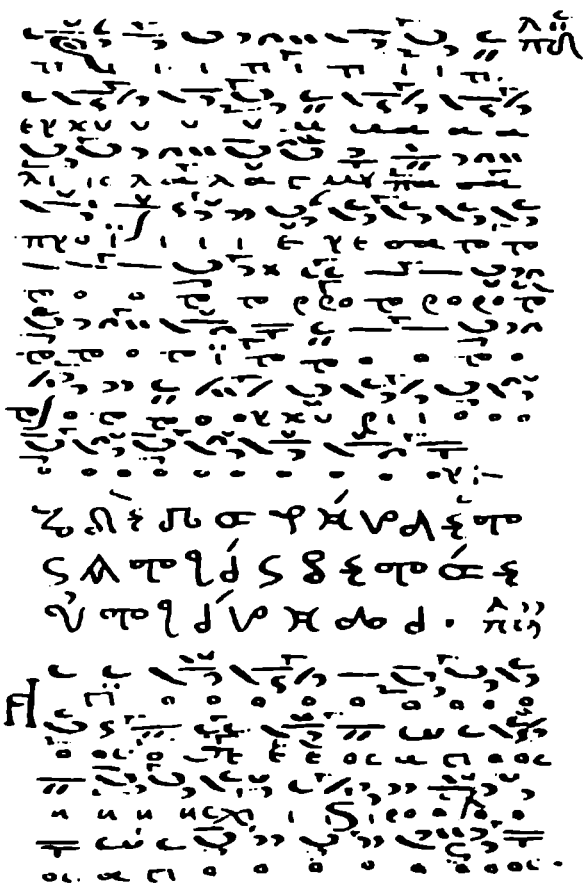
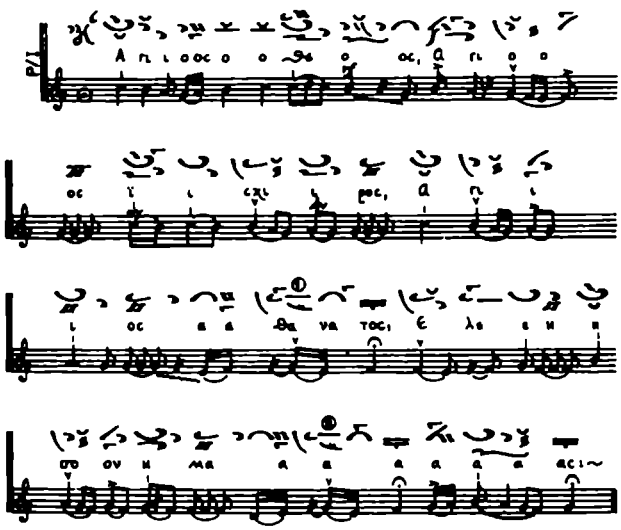


Fig. 6. *Antologhionul din 1511 al lui Evstatie Protopsaltul Putnei (M 350, f.35)*: „Aici încep Trisaghioanele de la Utrenie". (Scriere criptică a lui Evstatie, cu alfabet pseudo-glagolitic 1).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

3. ΑΓΙΟΣ Ο ΘΕΟΣ
SFINTE DUMNEZEULE

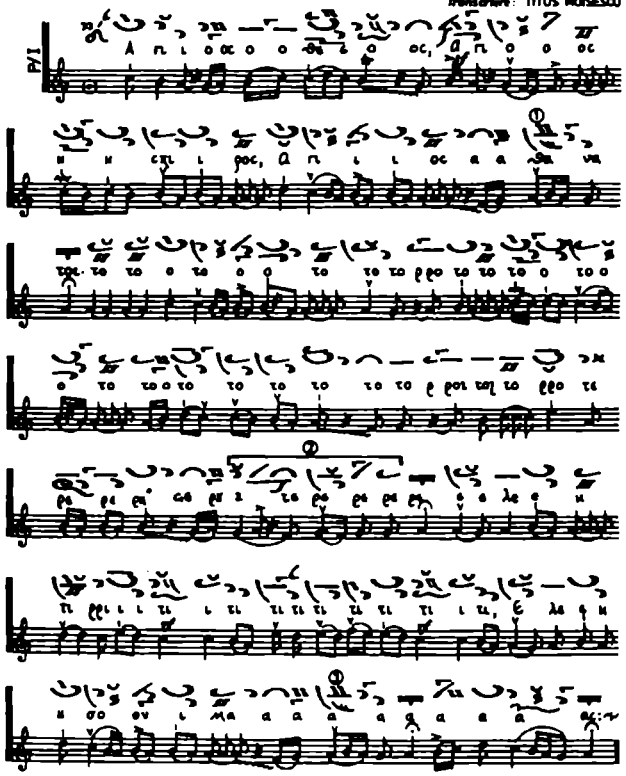
Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU



Bibliografie: M 350 – f. 35v (72); P/I – f. 70; Catalog Evstatie: nr. 3; Oficiul: Utrenie (la sfârșitul Doxologiei) și la Liturghie (după Vohodul mic); transcrierea s-a făcut după P/I.

4. ΑΓΙΟΣ Ο ΘΕΟΣ
SFINTE DUMNEZEULE

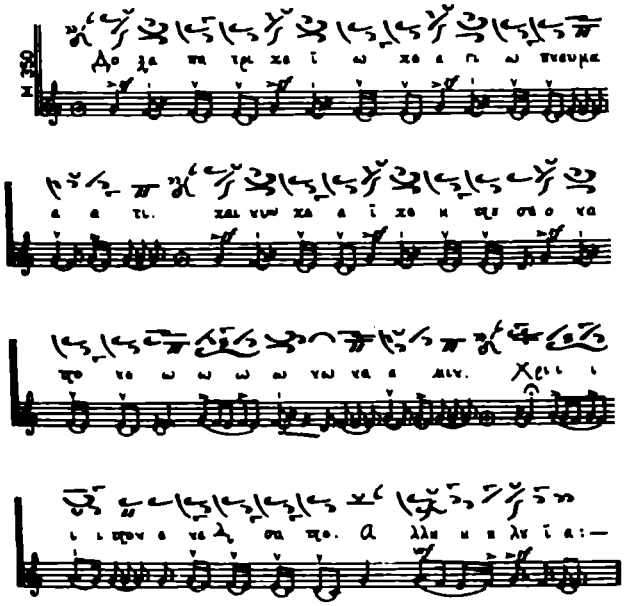
Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU



Bibliografie: I – f. 4 – 4v (M 350 – p. 73 – 74); P/I – f. 70v – 71; Catalog Evstatie: nr. 4; Oficiul: Utrenie (la sfârșitul Doxologiei) și la Liturghie (după Vohodul mic); transcrierea a fost făcută după P/I.

51. ΔΟΞΑ... ΚΑΙ ΝΥΝ... ΧΡΙΣΤΟΝ ΕΝΕΔΥΣΑΣΤΕ
SLAVĂ... ȘI ACUM... ÎN CHRISTOS V-AȚI ÎMBRĂCAT

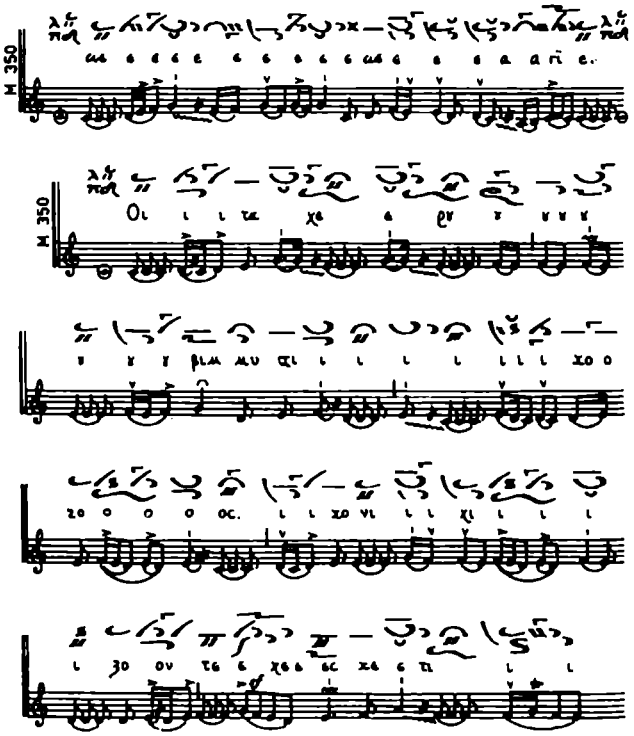
Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU



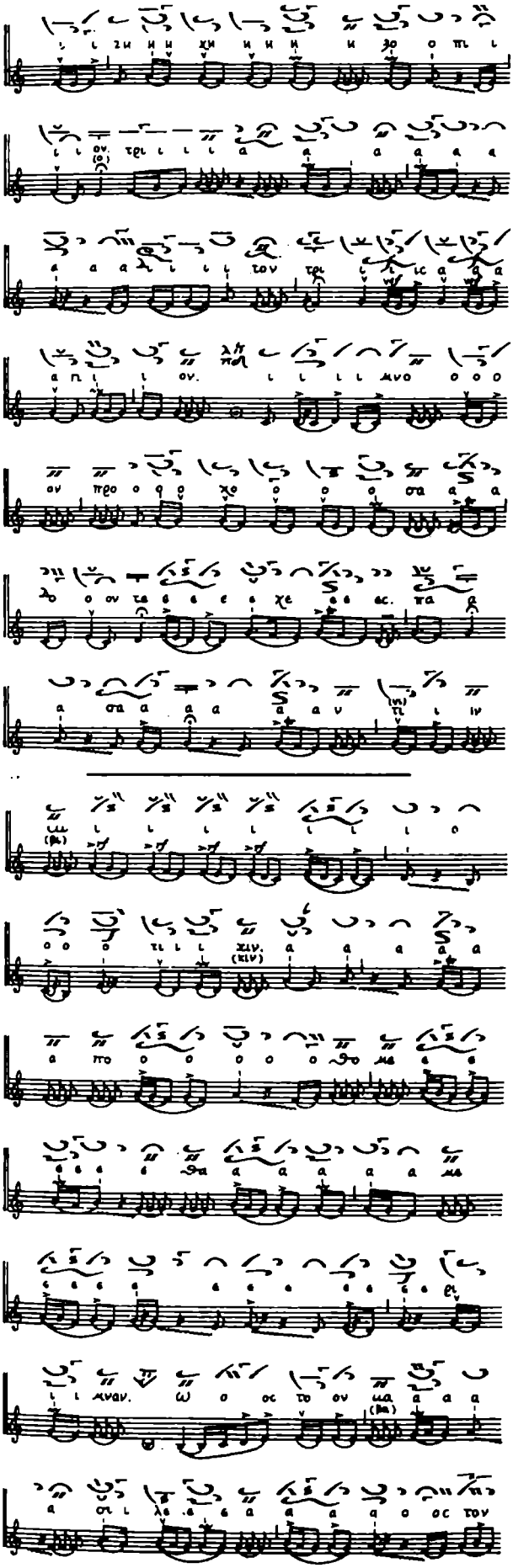
Bibliografie: M 350 – f. 30 (63); P/I – f. 44v; Lm. 250 – 196 – 197; I – f. 59; B 203 – f. 28v – 29; B – 34v – 35; LB 12 – 34v – 35; în Catalogul general la nr. 134; în Catalogul lui Evstatie la nr. 51; Oficiul: Liturghia (în loc de Trisaghion la sărbătorile mari: Nașterea Domnului, Botezul, Paștile, Rusaliile...); transcrierea s-a făcut după M 350.

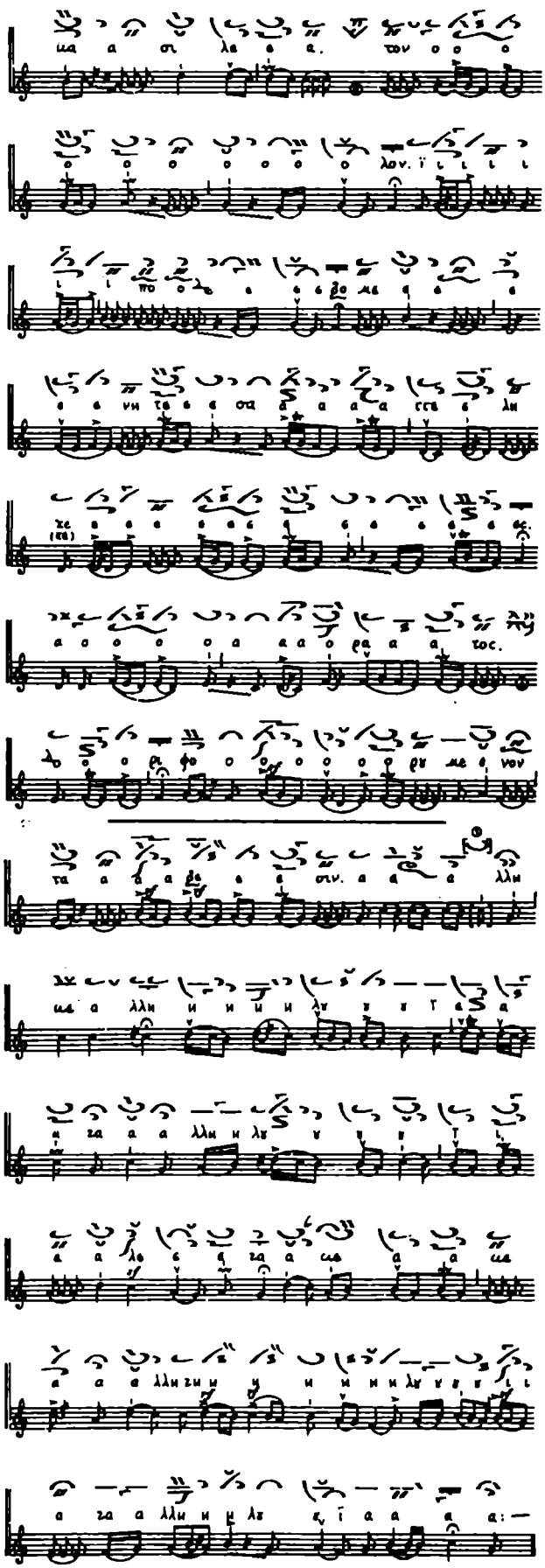
75 ΟΙ ΤΑ ΧΕΡΟΥΒΙΜ
CARII PRE HERUVIMI

Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



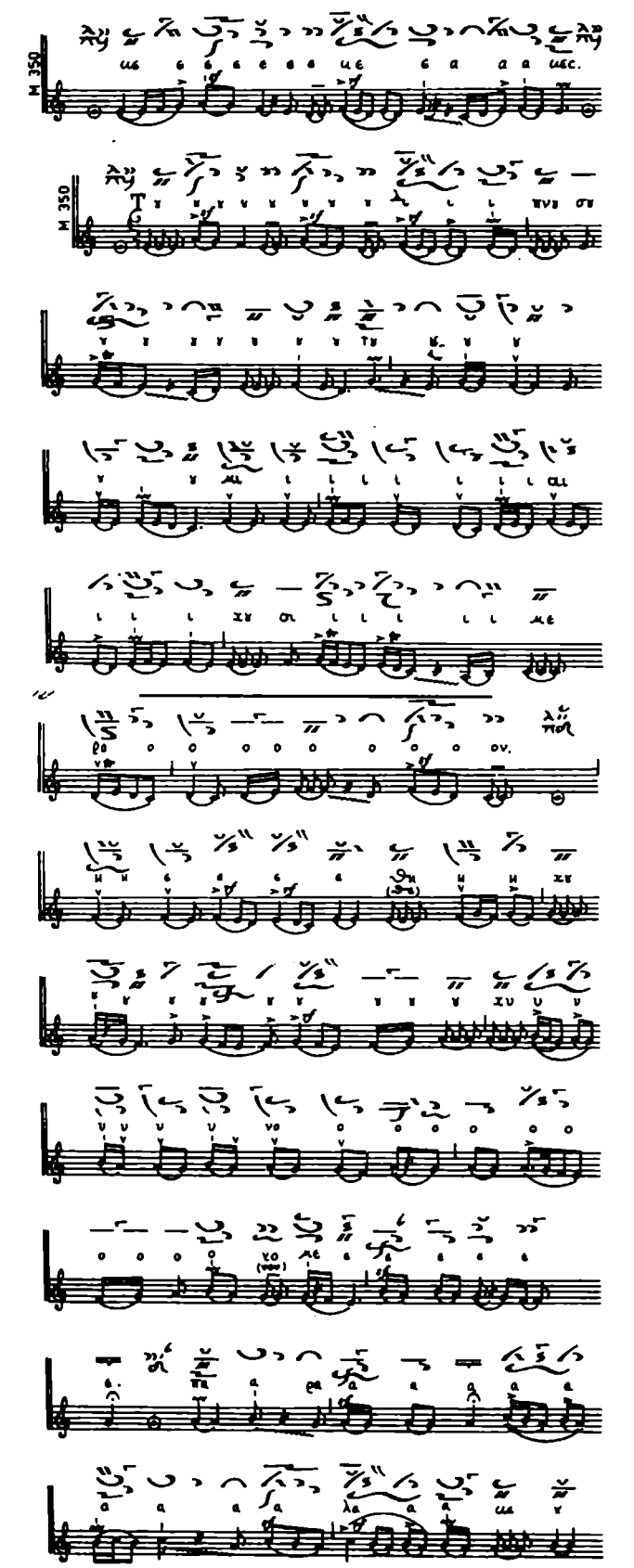


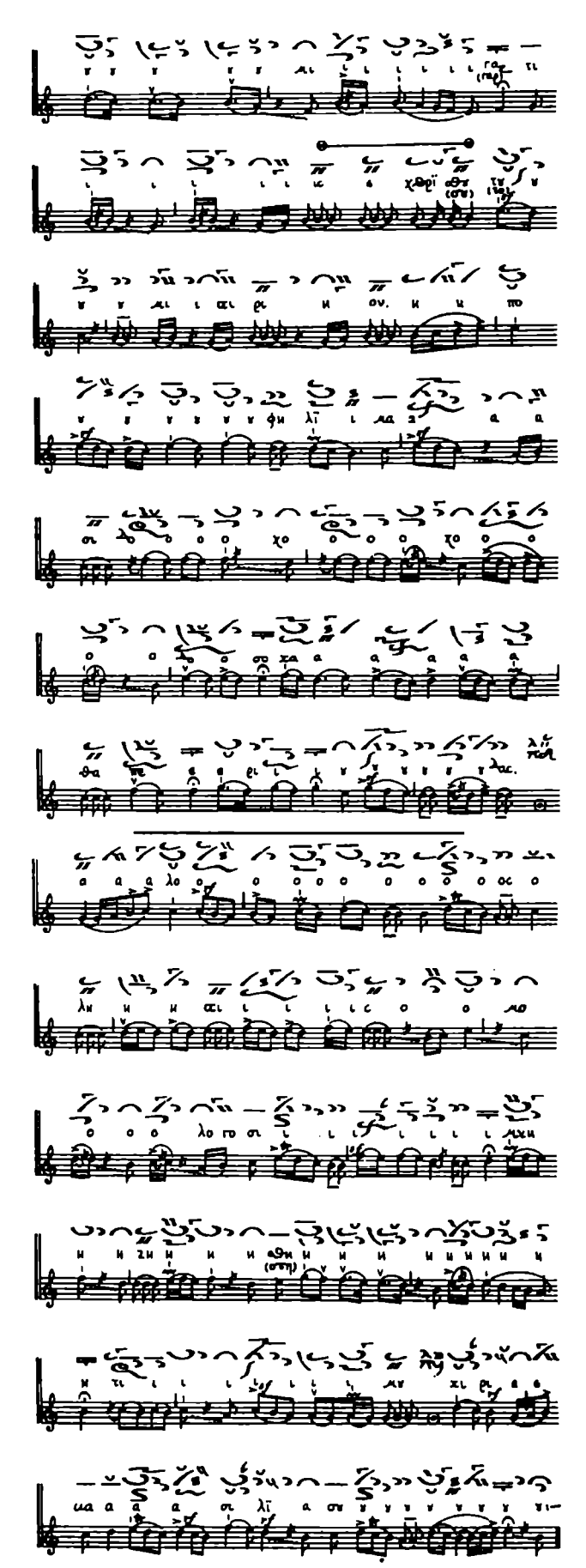
Bibliografie: M 250 - f. 61v-62v (138-140); P/I - f. 56v-57v; Catalog: No 75; Oficiul: Liturghie (Imnul heruvic); Transcriere după M 250

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

100 ΤΟΥ ΔΕΙΠΝΟΥ ΣΟΥ
CINEI TALE CELEI DE TAINĂ

Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcrierea: TITUS MOISESCU





M 350

M 350

Bibliografie: M 350 – f. 74v – 75v (164 – 166); Catalog No. 100; Oficiul: Liturghia Sf. Vasile (Trepar ce se cîntă în loc de heruvic și chinonic în Joia Mare)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

30. ΑΛΛΗΛΟΥΙΑ
ALILUIA

Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU

M 1102

Bibliografie: M 1102 – f. 55 – 55v; Catalog: No. 50; Oficiul: Liturghie (după Apostol).

84. ΠΟΤΗΡΙΟΝ ΣΩΤΗΡΙΟΥ
PAHARUL MÎNTUIRII

Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU

M 350

169 ΡΑΔΥΗΤΕΣΕ ΠΡΑΒΕΔΝΗ
BUCURAȚI-VĂ, DREPȚII

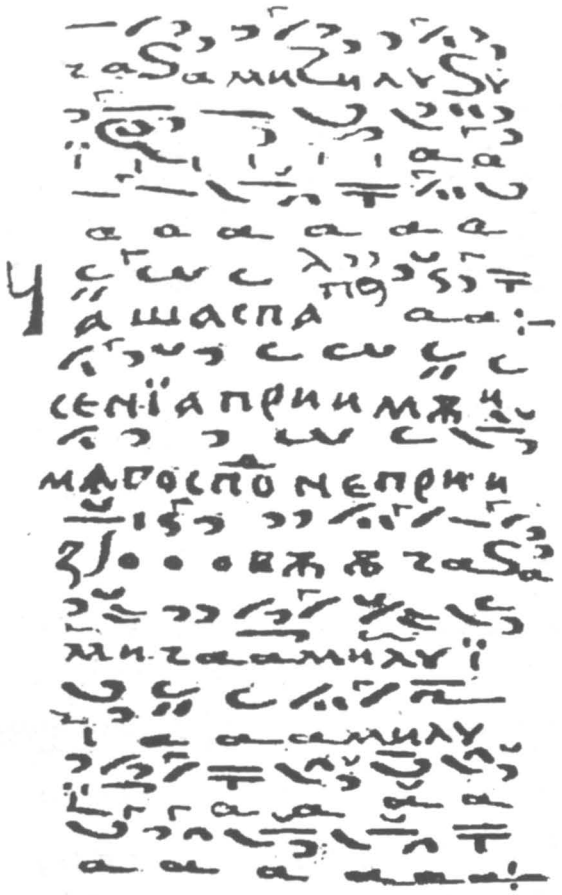
Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU

P/I

Bibliografie: P/I – f. 71v – 71; Catalog: No. 169; Oficiul: Liturghie (Chinonic la Duminica tuturor sfinților)

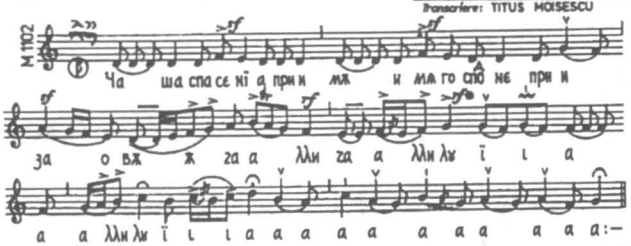
Bibliografie: M 350 – f. 81v – 82 (178 – 179); Catalog Evstatie: nr. 84; Oficiul: Liturghie (Chinonicul zilei de miercuri).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



181. ЧАША СПАСЕНЇА
PAHARUL MÎNTUIRII

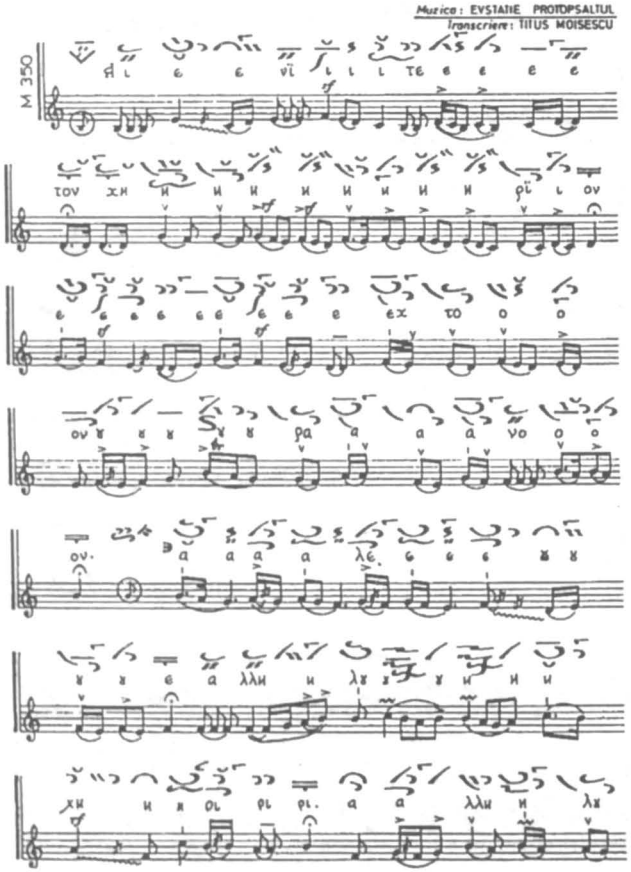
Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU

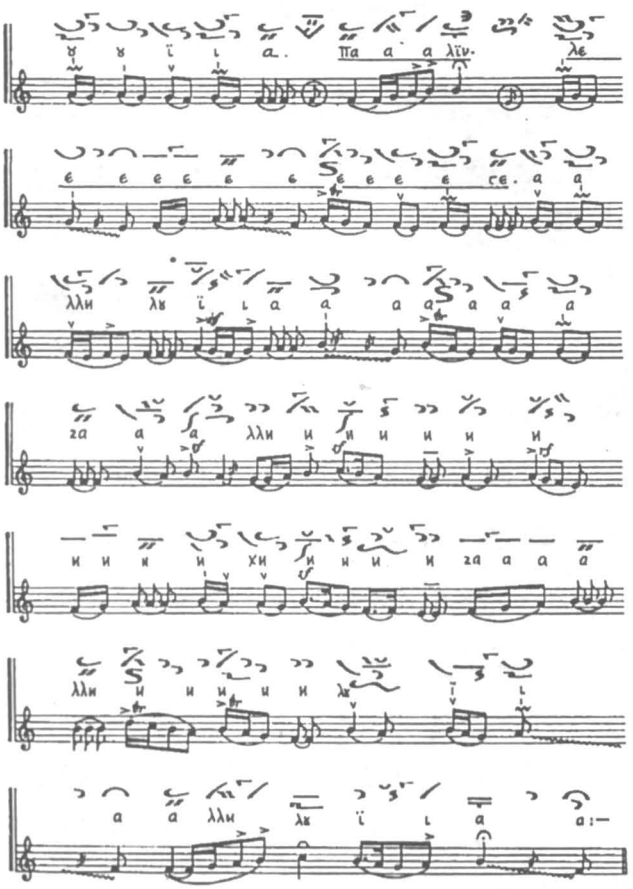


Bibliografie: L-f.12v (M 350-p.232); M 1102-f.143v; Catalog: No 181; Oficiul: Liturghie (Chinonic săptămînal-miercurea). Transcrierea după M 1102.

15 AINEITE TON KYPION
LĂUDAȚI PE DOMNUL

Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU





Bibliografie: M 350-f.90-90v (195-196); Catalog: No.37; Oficiul: Liturghie (Chinonicul zilei - Duminica)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SECOLUL AL XVII-LEA – PERIOADĂ DE TRANZIŢIE ÎN EVOLUŢIA MUZICII DE TRADIŢIE BIZANTINĂ ÎN ŢĂRILE ROMÂNE *

de OZANA ALEXANDRESCU

În spaţiul românesc, alături de muzica populară a cărei vechime se confundă cu cea a poporului, s-a manifestat muzica legată de cultul creştin, la început cea protocreştină şi apoi cea bizantină.

În ţările române muzica de tradiţie bizantină a fost vreme de secole principala formă de muzică cultă, profesionalizată. Cealaltă formă de muzică cultă, muzica liniară, aşa-numită europeană, s-a manifestat în Transilvania. În Moldova şi Ţara Românească muzica occidentală se afirmă la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de-al XIX-lea.

Începutul secolului al XIX-lea marchează şi încheierea perioadei muzicii vechi bizantine. În anul 1814 Hrysanthos, Gregorios şi Hourmouzios înfăptuiesc reforma muzicii bizantine; după această dată se instaurează muzica hrysanthică, " a noii sistime" sau aşa-numita muzică psaltică aflată şi în prezent în practica liturgică de rit ortodox.

Muzica de tradiţie bizantină se păstrează astăzi în România într-un fond de peste 250 de manuscrise cuprinse între secolul al XI-lea – Lecţionarul evanghelic de la Iaşi cu notaţie ecfonetică – şi începutul secolului al XIX-lea. Acest preţios fond atestă preocuparea constantă pentru cultivarea muzicii de tradiţie bizantină şi reprezintă dovada importanţei muzicii în cultura românească.

Manuscrisul muzical şi tradiţia orală au constituit suportul atât al muzicii practicate în serviciul liturgic cât şi al transmiterii artei muzicale din generaţie în generaţie. Manuscrisele muzicale păstrate în fondurile româneşti sunt în mare parte anonime, nedatate şi fără precizarea locului de provenienţă. Codexurile sunt fie alcătuite pe teritoriul românesc fie aduse din spaţiul cultural ortodox, în special din Grecia. De asemenea, există manuscrise muzicale româneşti în diferite fonduri din străinătate.

Secolul al XVII-lea a stat mai puţin în atenţia cercetării muzicologice, deoarece, aparent, pentru acest secol documentele nu oferă date de o importanţă deosebită. De la manuscrisele secolului al XVI-lea, marcat de înflorirea Şcolii muzicale de la Putna şi de personalitatea primului autor român Evstatie Protopsaltul, interesul cercetătorilor s-a îndreptat către manuscrisele secolului al XVIII-lea, secol în care este alcătuit primul manuscris muzical în limba română, şi anume *Psaltichia rumânească* a lui Filothei Sin Agăi Jipei din anul 1713.

Având în vedere această lipsă în domeniul istoriografiei muzicale româneşti, ne-am propus elaborarea unei lucrări destinate să completeze studiile apărute până în prezent.

Intitulată *Secolul al XVII-lea – perioadă de tranziţie în evoluţia muzicii de tradiţie bizantină în ţările române*, lucrarea este structurată în două părţi distincte: prima parte, cea teoretică, o reprezintă un studiu asupra muzicii de tradiţie bizantină din secolul al XVII-lea bazat pe cercetarea documentelor existente în fondurile

* Articolul de faţă prezintă în rezumat lucrarea ce a constituit teza de doctorat a autoarei Ozana Alexandrescu în anul 1993; manuscrisul dactilografiat se află la Biblioteca Institutului de Istoria Artei „George Oprescu" (n. red.).

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 41, p. 29–37, BUCUREŞTI, 1994

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

românești; a doua parte, intenționând a fi partea aplicativă, o reprezintă catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVII-lea aflate în fondurile românești sau provenite din țările române.

Partea de studiu cuprinde două capitole. În primul capitol intitulat *Muzica de tradiție bizantină premergătoare secolului al XVII-lea în țările române* am urmărit să prezentăm o situație sistematizată – dar în același timp și analitică – a stadiului atins în devenirea artei muzicale până în pragul secolului al XVII-lea.

În afara Lecționarului evanghelic cu notație ecfonetică, cele mai vechi manuscrise aflate în fondurile românești sunt considerate a fi de secol XIII-XIV; acestea sunt Stihirarul IV-39 din fondul Bibliotecii Centrale Universitare Iași și Stihirarul 953 din fondul Bibliotecii Academiei Române. Notația muzicii acestor două manuscrise este cea mediobizantină. Repertoriul culegerilor cuprinde cântări destinate sărbătorilor întregului an liturgic și cântări aparținând Triodului și Penticostarului. Muzica păstrată în aceste manuscrise reprezintă prototipul muzical al cântărilor pentru categoria de culegere Stihirar-Triod-Penticostar. Cântările sunt de dimensiuni reduse; linia melodică este construită prin mers treptat și salturi de intervale mici, cel mult intervalul de cvintă. Ambitusul unei cântări nu depășește intervalul de octavă; conturul liniei melodice este permanent echilibrat între mersul ascendent, cel descendent și scurte pasaje menținute pe aceeași treaptă. Structura melodică relevă constant sprijinul pe treptele de bază ale ehului. Discursul muzical pune în evidență o construcție din fraze scurte, marcate prin cadențe tipice ehului, într-o înlănțuire comprehensibilă. Materialul sonor – formulele melodice caracteristice ehului – se organizează după principiul repetabilității atât în cadrul aceleiași cântări cât și în cadrul cântărilor unui anumit eh. Notația mediobizantină nu diferă de cea koukouzeliană pentru semnele diastematice; diferența dintre cele două faze ale notației este evidentă în ceea ce privește utilizarea semnelor chironomice. Pe parcursul cântărilor, cadențele sunt marcate uneori prin mărturii interne în proporție corespunzătoare dimensiunii fiecărei piese. Mărturiile inițiale sunt notate în formulele lor simple. Ca semn distinctiv al vechimii unui manuscris semnalăm și notarea punctelor diacritice. Uneori punctele diacritice reprezintă repere pentru modificări în calculul semnelor diastematice. În general, muzica cuprinsă în acest prototip de Stihirar-Triod-Penticostar este simplă în comparație cu muzica aceleiași categorii de culegere din secolul al XVII-lea. Matricea ehului se impune cu pregnanță, deoarece, compozițional, se recurge la un număr redus de formule melodice iar formulele în sine sunt scurte, concentrate. Această parcimonie de mijloace îngrădește posibilitatea unei dezvoltări melodice diversificate, desfășurarea discursului muzical fiind în mare parte previzibilă. Din parcurgerea muzicii cuprinse în ms. 953 se desprinde impresia compoziției muzicale considerate mai mult mijloc decât scop. Așa cum se prezintă, muzica este concepută mai curând ca modalitate de exprimare a textului literar decât ca modalitate de expresie muzicală în sine. Deși stilul acestei muzici este cel stihiraric, se observă o relație mai strânsă între muzică și text prin faptul că pasajele de vocalizări sunt reduse ca întindere, textul păstrându-și astfel cursivitatea.

Următorul manuscris în ordine cronologică se presupune a fi primul manuscris alcătuit în spațiul românesc, posibil la mănăstirea Neamț, în secolul al XV-lea. Acesta este cunoscut sub numele de Stihirarul de la Putna P / II, se află în fondul bibliotecii mănăstirii Putna și a reprezentat un model pentru alcătuirea antologiilor ulterioare. Fiind un manuscris de secol XV, notația Stihirarului P / II este cea neobizantină sau koukouzeliană. Cele 54 de cântări sunt stihiri, dar stilul muzicii nu este cel stihiraric, ci cel papadic, în fapt cuprinsul acestui manuscris reprezentând o secțiune a unei culegeri din categoria Antologhionului. Cântările sunt stihiri calofonice de dimensiuni ample în care muzica deține rolul preponderent în relația muzică-text. Vocalizările lungi sunt suportul pentru melismele caracteristice stilului papadic. Linia melodică prezintă un contur alcătuit din mers treptat, pasaje de ison (menținerea pe aceeași treaptă) și salturi de intervale mai mari. Ambitusul cântărilor depășește cadrul unei octave, mersul melodic utilizând saltul de octavă și uneori de nonă. În interiorul frazelor, mijloacele de exprimare – formulele melodico-ritmice – nu sunt foarte diversificate. Se remarcă utilizarea alternanței între două trepte alăturate și repetarea formulei în mers treptat, formule cu apogiatura-întârziere prin ison atât în sens ascendent cât și în sens descendent. Aceste formule pot fi întâlnite în toate ehurile și pe orice treaptă. De asemenea, cu utilizare generală sunt și unele formule legate de anumite semne chironomice. De aceea le putem numi după semnul chironomic respectiv. Astfel am identificat formulele pe care le-am numit eteron-parakalesma, parakalesma, tromikon, tromikon-extrepton, paraklitiki, omalon și piasma. Dintre elementele de construcție ale unei cântări în stil papadic face parte și lanțul de cvinte și pasajul de ison (până la 13 isoane) amintind de coarda de recitare, tenorul. Toate aceste formule împreună cu altele, combinate cu diverse elemente de legătură, înlănțuite în mod specific, realizează fraze de largă respirație. Principiul repetiției este aplicat într-un spațiu restrâns; la nivelul întregii construcții însă nu operează principiul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

repetabilităţii. O caracteristică a cântărilor calofonice o reprezintă elementul kratimă sau tererem, pasajul fără text literar. În afara vocalizărilor inserate în text, kratimele apar după expunerea textului şi durează până aproape de finalul cântării care se încheie cu reluarea unei fraze din textul literar. Kratima este fragmentul în care muzica, emancipată faţă de text, devine scop în sine.

Sfârşitul secolului al XV-lea marchează începutul unei perioade de o importanţă convârşitoare pentru arta muzicală de tradiţie bizantină în spaţiul românesc. În ultimele decenii ale secolului al XV-lea se afirmă cel mai renumit centru de cultură al Moldovei medievale, mănăstirea Putna, locul în care s-au manifestat toate artele asociate în exprimarea spiritualităţii ortodoxe. La mănăstirea Putna, în acel mediu de puternică emulaţie, a înflorit şi muzica de tradiţie bizantină.

Pentru istoriografia muzicală românească, între sfârşitul secolului al XV-lea şi sfârşitul celui de-al XVI-lea este secolul Şcolii muzicale de la Putna. Cele zece manuscrise descoperite până în prezent (în afara Stihirarului P / II) atestă cu certitudine faptul că au fost alcătuite pe teritoriul românesc de către români şi pentru români. Cel mai vechi manuscris românesc datat este din anul 1511; acesta este Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei, personalitatea cea mai de seamă a Şcolii muzicale de la Putna, considerat a fi fondatorul acestei şcoli. Următoarele manuscrise datate sunt din anii 1515, 1527, 1545 şi ante 1570. Restul manuscriselor nedatate au fost alcătuite în secolul al XVI-lea fie la Putna fie în alte centre mănăstireşti apropiate. Afirmaţia este susţinută de caracterul unitar al manuscriselor de la Putna. Manuscrisele putnene se înscriu în categoria Antologhionului. În primul rând se remarcă unitatea în ceea ce priveşte categoria de culegere şi de aici unitatea de structură şi de conţinut: o parte a repertoriului este cuprinsă în toate manuscrisele şi materialul este organizat în mod similar. Evidentă este şi unitatea de limbaj, respectiv unitatea codului şi cea a vocabularului. Codul reprezintă totalitatea semnelor utilizate, iar vocabularul se compune din elementele de construcţie, formulele melodico-ritmice. Cu pregnanţă se impune unitatea derivată din muzica cuprinsă în aceste manuscrise, unitatea stilistică. În concordanţă cu prototipul Antologhionului, în muzica manuscriselor putnene prevalează stilul papadic calofonic. Sub aspect structural, muzica din Antologhioanele putnene relevă o similitudine cu cea din Stihirarul de secol XV. Compoziţional se recunoaşte acelaşi principiu, al repetabilităţii la nivelul elementului şi al nonrepetabilităţii la nivelul ansamblului. Alternarea a două trepte alăturate, broderiile, întârzierile, anticipaţiile, repetarea unei formule în mers treptat, prelungirea prin ison, toate aceste procedee se regăsesc în fraza muzicală în stil papadic. La acest tip de mişcare melodică pe care l-am putea denumi „din aproape în aproape" se adaugă sprijinul pe o treaptă nesemnificativă pentru ehul cântării ce survine uneori ca o oprire arbitrară. Aceste aspecte creează impresia unui flux muzical continuu, iar desfăşurarea discursului muzical este în general imprevizibilă. Muzica păstrată în Antologhioane este aceeaşi deoarece este creaţia aceloraşi autori, dintre cei mai cunoscuţi ai secolelor XIV şi XV. Cuprinsul de autori pune în evidenţă atât larga circulaţie a muzicii bizantine cât şi receptarea directă a acesteia în spaţiul românesc. Muzica renumiţilor autori bizantini nu a fost numai inclusă în antologiile româneşti dar a servit şi ca model creaţiei autohtone, psalţii români compunând în spiritul tradiţiei bizantine. Astfel aportul culturii muzicale româneşti s-a adăugat patrimoniului muzicii de tradiţie bizantină. Se impune precizarea faptului că cele zece manuscrise nu sunt copii identice ale unui model. Activitatea psalţilor români din secolul al XVI-lea nu s-a concretizat într-o reeditare mecanică în timp, ci într-o realizare revizuită a ediţiei. Cei care au alcătuit antologiile au structurat conţinutul potrivit cerinţelor concrete impuse de practică şi au adoptat înnoirile determinate de evoluţia notaţiei. S-au dovedit a fi receptivi la evoluţia stilistică şi a gustului vremii prin preluarea unor cântări, creaţii ale unor anumiţi autori şi renunţarea la altele, poate căzute în desuetudine.

Adaptabilitatea ca trăsătură a viabilului şi rigoarea impusă de un cadru instituţionalizat sunt două aspecte ce ar putea defini ideea de şcoală. Actualizarea repertoriului manuscriselor putnene oferă un răspuns unei probleme controversate, aceea a bilingvismului greco-slavon în muzica liturgică a Evului Mediu românesc. Documentele Şcolii de la Putna oglindesc situaţia reală, şi anume că de-a lungul secolului al XVI-lea muzica de tradiţie bizantină s-a cântat din ce în ce mai puţin în limba slavonă în bisericile româneşti.

Considerate în ansamblu, manuscrisele Şcolii de la Putna relevă în primul rând o unitate definitorie, varietatea lor potenţând şi mai pregnant caracterul lor unitar. Documentele pun în evidenţă unitatea notaţiei, a limbajului, unitatea de structură şi conţinut, unitatea repertorială şi stilistică a muzicii. Ca rezultat al acestei unităţi, muzica de tradiţie bizantină din secolul al XVI-lea este caracterizată prin stabilitate. Astfel, secolul al XVI-lea se conturează ca o perioadă cu o amprentă specifică, o perioadă stabilă şi distinctă în contextul general al muzicii de tradiţie bizantină în spaţiul românesc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Capitolul al doilea intitulat *Muzica de tradiţie bizantină în secolul al XVII-lea* prezintă la început o privire sinoptică asupra culturii în secolul al XVII-lea. Am considerat necesară această scurtă incursiune extramuzicală deoarece o imagine globală favorizează valorizarea unui fenomen integrat unui ansamblu. Astfel am desprins trăsătura caracteristică a culturii secolului al XVII-lea în ţările române, şi anume coexistenţa a două curente culturale, unul exprimat în limba română, celălalt în limba greacă.

Arta muzicală – componentă de o importanţă covârşitoare în ritul ortodox – avea să fie inclusă în cadrul manifestărilor culturale româneşti sub formă grecească. În secolul al XVII-lea, muzica de tradiţie bizantină cuprinsă în manuscrise este exprimată exclusiv în limba greacă; fără a fi în limba română, considerăm totuşi multe din aceste manuscrise ca acte de cultură românească. Deşi în secolul al XVII-lea tipărirea cărţilor câştigase o mare importanţă ca manifestare culturală, până în secolul al XIX-lea continuă să apară şi cartea-manuscris. În ce priveşte categoria de manuscris care face obiectul cercetării noastre, în secolul al XVII-lea ne aflăm încă în plină epocă de copiere. Manuscrisele muzicale de tradiţie bizantină aflate în fondurile româneşti stau mărturie pentru însemnătatea de care s-a bucurat arta muzicii în cultura românească a secolului al XVII-lea.

Primele cărţi de muzică în notaţie neumatică tipărite în lume au apărut la Bucureşti în anul 1820, editate de Petru Efesiul; uneori copierea a continuat şi după apariţia tiparului. Aşadar, datarea este foarte dificilă având în vedere că primul manuscris cunoscut până în prezent datează din 1511 şi prima tipăritură din anul 1820. Acest interval de secole prezintă o demarcaţie clară, anul 1814. Până la acest prag, muzica este notată în notaţie koukouzeliană; după 1814 muzica apare în notaţie hrysanthică. Dificultatea datării rămâne pentru manuscrisele în notaţie koukouzeliană.

Primul criteriu de datare, cel care oferă certitudinea, îl constituie existenţa colofonului. Însemnarea copistului de la sfârşitul manuscrisului precizează data când a fost alcătuit, numele şi funcţia copistului şi locul unde s-a realizat codexul (de ex. ms. gr. 1096 BAR, ms. gr. III-85 BCU Iaşi, ms. 204 ArS Iaşi). Uneori se menţionează numai numele copistului (ms. I-20 BCU Iaşi) sau numai locul unde a fost scris (ms. 206 ArS) fără dată.

Al doilea criteriu de datare îl constituie însemnările de proprietar care conţin o dată precisă. În cazul în care însemnarea precizează o dată, manuscrisul se datează în general *ante* acea dată (ex. mss. gr. 670 şi 832 BAR). Unele manuscrise, respectiv Antologhioanele, oferă un criteriu de datare în plus, şi anume includerea în cuprinsul lor a unor polihronioane. Aceste cântări dedicate domnitorului sau unor înalţi ierarhi menţionează uneori numele acelui personaj, facilitând o datare foarte apropiată de data reală. De exemplu ms. gr. 564 BAR are o însemnare de proprietar din anul 1708, deci ar putea fi datat ante 1708. Ms. gr. 564 prezintă însă un polihronion dedicat lui Constantin Brâncoveanu, astfel încât putem aprecia ca dată de alcătuire a volumului chiar anul 1688 sau o dată apropiată acestui an. Totuşi polihronionul cu numele unui domnitor sau ierarh nu poate fi luat ca element de datare în mod izolat. Este posibil ca un polihronion să fi fost copiat integral, inclusiv numele personajului, într-o culegere mult mai târzie (de ex. ms. gr. 693 BAR). Neconcordanţa dintre perioada istorică indicată de polihronion şi perioada scrierii volumului este semnalată de alte elemente luate în considerare pentru datare.

Al patrulea criteriu de datare îl constituie filigranul hârtiei. Este un criteriu adiacent, orientativ, deoarece este foarte posibil ca hârtia să fi fost păstrată mult timp până la data scrierii codexului. De asemenea există o multitudine de filigrane asemănătoare, fără să fie incluse toate în cataloagele de filigrane. Datarea în funcţie de filigran este valabilă pentru manuscrisele mai vechi, până la 1600, după catalogul Briquet. Pentru secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, cataloagele din seria Monumenta Chartae Papyraceae nu mai cuprind foarte multe din filigranele întâlnite în manuscrise.

Un criteriu de mare importanţă pentru stabilirea datării îl reprezintă autorii cântărilor. Acest criteriu se aplică în special categoriei Antologhionului, culegerea în care se menţionează multe nume de autori. Muzica de tradiţie bizantină a fost transmisă prin copierea modelelor mai vechi, cântările unui anumit autor circulând uneori timp de secole. Orientarea datării se face după autorii consideraţi aproape contemporani cu epoca alcătuirii manuscrisului, perioada activităţii acestora fiind limita în timp sub care nu se poate coborî datarea. În aplicarea acestui criteriu ne-am ghidat după catalogul lui Gregorios Stathis: *Les manuscrits de musique byzantine – Mont Athos, Catalogue descriptif des manuscrits de musique byzantine conservés dans les bibliothèques des monastères et des scètes du Mont Athos*, vol. I, Athènes, 1975.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pentru alte categorii de culegere, în special cea de Stihirar-Tried-Penticostar se precizează un singur nume de autor la începutul volumului. Dacă începutul codexului s-a pierdut şi nu deţinem nici acest unic nume de autor, determinarea datării se bazează exclusiv pe criterii muzicale.

În urma prezentării fenomenului muzical în secolul la XVI-lea, conchideam prin a afirma că secolul al XVI-lea reprezintă o perioadă unitară, distinctă şi stabilă în contextul general al muzicii de tradiţie bizantină. O perioadă dominată de aceleaşi trăsături caracteristice apare a fi şi secolul al XVIII-lea, însă muzica diferă sub unele aspecte. Considerăm secolul al XVII-lea ca fiind perioada acumulărilor şi prefacerilor ce au condus la schimbarea amprentei muzicii de tradiţie bizantină. Cercetând muzica secolului al XVII-lea, am desprins trei planuri de manifestare a evoluţiei.

Un prim plan îl reprezintă acela al semiografiei muzicale. Modificările la nivelul notaţiei se remarcă pe perioade lungi, aproximativ câte o jumătate de secol. În ceea ce priveşte grafia, se înregistrează modificarea desenului pentru neuma *hamele* şi uneori pentru unele mărturii. Referitor la notarea mărturiilor se observă o schimbare vizibilă faţă de secolul al XVI-lea; pe parcursul secolului al XVII-lea, progresiv, se notează mai des aceste importante repere. Acelaşi proces se observă şi în notarea ftoralelor, în special a ftoralei *nenano* dar şi cea a ehului 3; mult mai rar se notează ftoralele ehurilor 4, 2 şi 1. În legătură cu semnele diastematice se constată înmulţirea celor combinate, deci a intervalelor mari; se notează frecvent semnele chironomice atât simple cât şi combinate. De asemenea, semnul cu valoare ritmică *gorgon* se utilizează în proporţie crescută în secolul al XVII-lea. Notarea semnelor chironomice *thematismos eso*, *thematismos exo*, *thes kai apothes* şi *thema haploun* reprezintă o modificare esenţială în semiografie. Un exemplu concludent îl oferă formula cadenţială cu semnul *themantismos eso*, formulă introdusă în notaţie – în opinia noastră – în a doua jumătate a secolului al XVII-lea şi utilizată aproape ca normă către sfârşitul secolului şi în secolul al XVIII-lea. Pentru a aduce o dovadă în sprijinul celor enunţate, ne-am oprit asupra cântărilor care au circulat timp de câteva secole, repsectiv asupra cópiilor. Prin supunerea textului muzical unei citiri paralele între mai multe manuscrise din perioade diferite, am urmărit în ce măsură s-a respectat exactitatea copierii. Precizăm că identitatea rezultată dintr-o copiere manuală nu este cea perfectă precum cea rezultată dintr-o copiere mecanică. Întotdeauna vor fi câteva deosebiri nesemnificative care ţin de personalitatea copistului şi de maniera proprie de grafie. Deosebirile puse în lumină de citirea paralelă reprezintă însă manifestări ale procesului de evoluţie în muzica de tradiţie bizantină din secolul al XVII-lea. Spre a argumenta concret această afirmaţie, în teza de doctorat prezentăm şase piese în transcriere comparată.

Prima piesă aparţine autorului de secol XIV Ioan Kladas şi este transcrisă după ms. gr. 1096 din anul 1624 şi ms. gr. 832 datat *ante* 1700. Diferenţele între cele două copii se observă în notarea semnelor ritmice şi a mărturiilor interioare. Copia de la sfârşitul secolului notează cu o frecvenţă sporită gorgonul şi prezintă cinci mărturii interne în plus faţă de copia din anul 1624. La nivelul liniei melodice varianta *ante* 1700 apare cu unele îmbogăţiri. Următoarele patru piese fac parte dintr-o grupă de cântări caracterizată printr-o stabilitate remarcabilă în timp; este cea a eotinalelor atribuite autorului de secol XIV, Ioan Glykys. Pentru transcrierea comparată am ales cinci manuscrise eşalonate aproximativ pe parcursul unui secol. Din cele 11 eotinale am transcris primele două (eh 1 a şi 2 a) şi ultimele două (eh 2 pl nenano şi 4 pl). Parcurgerea pieselor pune în evidenţă acea neconcordanţă obişnuită în manuscrise în ceea ce priveşte notarea semnelor de durată şi a celor chironomice. Modificările liniei melodice sunt: note de pasaj, broderii, un interval schimbat, scurte formule adăugate. Ţinând cont de aceste ornamentări, se remarcă o primă departajare a celor cinci cópii astfel: ms. gr. 1096 (din anul 1624) cu varianta simplă, separat, şi cele patru manuscrise ulterioare grupate. La o analiză mai detaliată, din grupul celor patru cópii se desprinde ms. 0.365 Cluj (*ante* 1664), ca fiind o variantă oarecum intermediară între cea simplă din ms. gr. 1096 şi cea mai ornamentată comună celorlalte trei exemplare. Acestea se grupează la rândul lor astfel: ms. gr. 564 (*post* 1688) şi ms. gr. 832 (*ante* 1700) împreună şi separat ms. gr. 879 (sec. XVIII), varianta cea mai îmbogăţită. Această departajare coincide cu datarea manuscriselor. Modificările s-au produs progresiv pe parcursul secolului al XVII-lea. Evoluţia la nivelul notaţiei este semnalată de marcarea mai frecventă a punctelor de reper prin mărturii; cele mai multe mărturii interne se găsesc în textul din manuscrisele 832 şi 879. Aceste copii notează şi isonul mic-apogiatură, de asemenea element ce denotă o alcătuire mai târzie a copiei. Semnul *thematismos eso* care determină cromatizarea formulei plasate înaintea unei cadenţe este notat în patru manuscrise. Absenţa acestui semn în ms. gr. 1096 demonstrează că elementul cromatizant a apărut ca o înnoire în limbajul muzical al secolului al XVII-lea. Potrivit datării manuscriselor – ms. gr. 1096 (anul 1624) şi ms. 0. 365 (*ante* 1664) – afirmăm că acest important element a fost

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

introdus în notaţie în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Aceeaşi observaţie este valabilă şi pentru pandantul semnului *themantismos eso*, şi anume *themantismos exo*. Subliniem că această afirmaţie se bazează numai pe cercetarea manuscriselor datate cunoscute până în prezent din fondurile româneşti. O descoperire viitoare o poate confirma sau infirma. Următoarea piesă transcrisă prezintă modificări în primul rând în desfăşurarea liniei melodice. În afara pasajelor identice, în varianta mai nouă se găsesc pasaje adăugate cu intenţia de a îmbogăţi cântarea; cel mai important pasaj adăugat faţă de copia din ms. gr. 1096 este *kratima* (tereremul).

În primul plan de manifestare a evoluţiei se înregistrează încă un aspect. Acesta ţine de conceptele teoretice definitorii ale muzicii de tradiţie bizantină, respectiv teoria sistemului octoehic şi se materializează la nivelul semiografiei. Problema este cea a notării mărturiilor interioare în funcţie de notarea floralei *nenano*; în lucrările de specialitate aceste mărturii sunt denumite cromatice prin analogie cu terminologia muzicii hrysanthice. Prin modificarea structurii tetracordului indusă de ftoraua *nenano*, desfăşurarea melodică intră în sfera ehului 2 pl forma *nenano*. Transformarea survenită în plan modal are drept consecinţă notarea mărturiei ehului 2 plasată pe alte trepte decât cele proprii ehului 2. Fenomenul se manifestă în cadrul cântărilor compuse în ehurile 1, 3 şi 4 plagale şi mai puţin în ehurile 1 şi 4 autentice. Se disting două situaţii: prima este generată de plasarea ftoralei *nenano* pe *sol*, ce conduce la notarea următoarei mărturii pe *re*, prin mărturie cromatică (în ehurile 1a, 1 pl., 3 pl., 4 pl şi 4a). Pentru ehul 1a există şi posibilitatea transpunerii la cvinta superioară a modificării, astfel încât se întâlneşte ftoraua *nenano* plasată pe *re* acut şi următoarea mărturie pe *la* notată prin mărturie cromatică. A doua situaţie este determinată de plasarea ftoralei *nenano* pe *do* – acut sau central – ce are drept rezultat notarea următoarei mărturii pe *sol* prin mărturie cromatică (în ehurile 4a, 4pl şi 3pl). Semiografia din manuscrisele secolului al XVII-lea relevă faptul că în această problemă principiile s-au decantat în timp, că au fost parcurse mai multe etape de cristalizare până la definitivarea formei adoptate unanim la sfârşitul secolului şi respectată ca normă în secolul al XVIII-lea, până la preluarea ei în sistemul teoriei hrysantice.

A doua direcţie de manifestare a procesului de evoluţie se constată în sfera esteticului; schimbarea se datorează înnoirii repertoriului. Pe lângă muzica melurgilor din secolele anterioare, se introduce în circulaţie creaţia autorilor contemporani. Fenomenul atrage după sine o schimbare în plan stilistic, noua muzică întruchipând spiritul secolului al XVII-lea. În manuscris se specifică pentru multe cântări că sunt creaţii ale autorilor vechi „înfrumuseţate" de către autorii contemporani. Procedeul indică modalitatea de remodelare a unei cântări potrivit gustului epocii. Creaţia secolului al XVII-lea ilustrează o concepţie estetică ce tinde către un grad superior de elaborare în muzică. Una dintre materializările acestei elaborări o constituie amplificarea cântării împreună cu extinderea ambitusului şi a elementului cromatic şi ornamentarea bogată, uneori excesivă a liniei melodice. Aceasta este tendinţa predominantă dar nu este şi unica. Considerăm că direcţia contrară reprezintă de asemenea o modalitate de exprimare mai elaborată. Muzica secolului al XVII-lea pune în evidenţă şi un alt tip de creaţie în care, fără a se renunţa la ornament, construcţia apare articulată şi cu o linie melodică mobilă. Repertoriul nou, cu trăsăturile sale mai sus prezentate, a determinat modificarea amprentei stilistice a muzicii în acest secol. Pentru a pune în evidenţă caracteristicile muzicii înnoite sub raport stilistic se continuă cu prezentarea a patru piese în transcriere comparată. Piesele au asigurată o schemă comună prin acelaşi text literar, acelaşi eh şi acelaşi stil muzical; diferenţele în prelucrarea acestui material comun reies din plasarea în epocă a autorilor. Unele variante aparţin autorilor consacraţi ai epocii, a căror creaţie figurează cu precădere în antologii, cei trei renumiţi autori Hrysafis cel Nou, Germanos Neon Patron şi Balasios Preotul. În secolul al XVII-lea printre autorii contemporani s-a înscris şi Protopsaltul Curţii Ungrovlahiei, Giobaskos Vlahos. În studiile citate în teză semnate de bizantinologul Sebastian Barbu-Bucur este prezentată în mod pertinent personalitatea lui Iovaşcu Vlahul. Complexelor studii – ce reprezintă realizări de excepţie în cadrul bizantinologiei româneşti prin actul de redare a acestui autor muzicii de tradiţie bizantină din secolul al XVII-lea alcătuite pe teritoriul românesc – nu le vom adăuga decât două descoperiri personale. Prima este o cântare aflată în ms. gr. 790 din fondul BAR Bucureşti (la f. 189) în ehul 1 pl., prezentată în transcriere. Prin construcţia proporţionată, cursivitatea expresivă şi melodicitatea generoasă, piesa lui Giobaskos ilustrează – în opinia noastră – elocvenţa stilistică în exprimarea muzicală din epocă.

A doua transcriere din creaţia lui Giobaskos Vlahos este doxologia în ehul 4a, creaţia care a cunoscut cea mai lungă circulaţie dintre toate piesele atribuite acestui autor. Variantelor cunoscute până în prezent, aflate în manuscrise din fondurile româneşti şi străine, le adăugăm pe cea descoperită personal

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

într-un manuscris ce se păstrează în Bulgaria (ms. 879 f. 84 din fondul Muzeului Naţional de Arheologie Bisericească – Sofia).

A treia direcţie în care se manifestă o schimbare este determinată de repertoriu. În muzica de tradiţie bizantină unui anumit repertoriu îi este propriu un anumit stil iar repertoriul se încadrează într-o anumită categorie de culegere. În afară de Antologhioane, din acest secol provin manuscrise din categoria Stihirarului-Triod-Penticostar, a Anastasimatarului şi a Doxastarului, toate acestea cuprinzând muzică în stil stihiraric. Deoarece numărul culegerilor din aceste categorii este mai mare decât al Antologhioanelor, în muzica de tradiţie bizantină a secolului al XVII-lea stilul prevalent apare a fi cel stihiraric. Astfel, spre deosebire de secolul al XVI-lea a cărui muzică era exprimată în stil papadic, secolul al XVII-lea aduce schimbarea de repertoriu şi stil. Subliniem că această situaţie decurge din discontinuitatea în timp pentru aceste categorii de culegere în fondurile româneşti. În cadrul stilului stihiraric asistăm la stabilirea şi standardizarea unor formule melodico-ritmice asociate cu semnele chironomice cu un caracter aparte. Pentru fiecare eh se specializează formule ce se transcriu constant pe aceleaşi trepte – respectiv sunete – pe care le identificăm ca fiind formule fixe datorită cărora se poate recunoaşte ehul cântării în lipsa mărturiei iniţiale. Din repertoriul în stil stihiraric al secolului al XVII-lea ce se regăseşte şi în secolul al XVIII-lea am extras formulele fixe corespunzătoare fiecărui eh pe care le-am prezentat într-o sinteză a formulelor. În vederea obţinerii unei imagini unitare asupra prototipului de cântare în stil stihiraric din secolul al XVII-lea, în continuare se găseşte transcrierea câte unei piese pentru fiecare eh, acestea fiind eşantioane în care se găsesc unele dintre formulele fixe din sinteza formulelor. În secolul al XVII-lea alături de stilul stihiraric se dezvoltă în continuare stilul papadic-calofonic. Muzica acestui stil va fi supusă de asemenea procesului de elaborare, rezultatul fiind stilul calofonic-asmatic. Amintim trăsăturile definitorii ale acestui stil: dimensiunea amplă a piesei, melisma componentă principală a discursului muzical, repetiţia la nivelul elementelor de construcţie, secvenţarea ca procedeu predilect de amplificare a frazei, ornamentul ca mijloc de îmbogăţire a înveşmântării melodice, fraza lungă cu transgresări în plan modal, o schemă modală difuză la nivelul ansamblului, o desfăşurare de tip „flux muzical continuu". În cele mai multe cântări sunt inserate în text formulele *palin şi lege*, formule ce indică reluări (echivalent unui semn de repetiţie) şi adăugiri improvizate, ambele având ca rezultat lungirea piesei. Caracteristicile enunţate se reliefează mai pregnant în cântările fără text literar, deoarece ihimele sunt compuse cu intenţia de a întruchipa stilul calofonic-asmatic. Astfel, pe lângă procedeele amintite utilizate cu insistenţă, se mai întâlnesc: elementul de virtuozitate vocală, salturile de intervale mari până la undecimă; pasajele recitativice realizate prin repetarea isonului-posibil până la 24 de isoane; mersul treptat extins până la intervalul de octavă; serii de repetiţii bazate pe relaţia de cvintă, cvartă, octavă, frecvenţa crescută a pasajelor cromatizate prin ftoraua nenano. Ultimele două piese în transcriere cuprinse în studiu ilustrează acest stil.

A doua parte a lucrării o reprezintă catalogul manuscriselor de tradiţie bizantină din secolul al XVII-lea alcătuit pe baza criteriilor de datare enunţate în partea de studiu. Subliniem faptul că atât criteriile codicologice cât şi cele strict muzicale nu pot fi operante luate în parte. În afara colofonului, celelalte criterii nu pot determina în mod izolat datarea unui manuscris. De aceea se impune corelarea acestor elemente în vederea obţinerii unui rezultat cât mai corect. Cercetarea comparată între un volum neconcludent în privinţa datării şi un altul cu acelaşi conţinut dar care oferă elemente mai sigure de datare (în special colofonul) reprezintă o metodă de abordare de cele mai multe ori eficientă. Prin aplicarea acestor criterii cât şi a cercetării comparate am stabilit apartenenţa unor manuscrise muzicale de tradiţie bizantină la secolul al XVII-lea. Fiecare prezentare de manuscris a fost structurată pe cinci coordonate:

1) datele codicologice;
2) cuprinsul din punct de vedere al repertoriului liturgic şi muzical;
3) notarea tuturor autorilor menţionaţi în manuscris;
4) aspecte de ordin strict muzical;
5) trimiteri vizând cântările (uneori corespondenţă de filă, corelare de conţinut pentru mai multe volume). Se impune precizarea faptului că pentru realizarea catalogului nu am considerat anul 1700 ca limită fixă în timp; este foarte posibil ca unele din manuscrisele incluse să fi fost alcătuite la începutul secolului al XVIII-lea. De asemenea, volumele cu însemnări de proprietar datate în primul sfert al secolului al XVIII-lea au fost încadrate în catalog deoarece se presupune trecerea unui interval de timp mai îndelungat de la momentul alcătuirii codexului până la data când a ajuns în posesia unui proprietar. Catalogul manuscriselor muzicale de tradiţie bizantină din secolul al XVII-lea cuprinde 28 de manuscrise de dimensiuni variabile; de la câteva

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fascicule – ms. gr. 663 BAR –, la un volum de aproape 1200 de pagini – ms. gr. 867 BAR (sigla BAR fără specificarea unei localităţi reprezintă fondul BAR Bucureşti). Unele prezintă un interes deosebit, sunt manuscrise de referinţă, altele pot fi utilizate cu dificultate. Patru manuscrise au colofon; acestea sunt: ms. gr. 1096 BAR, alcătuit de Iakobos arhiereul în anul 1624; ms. I-40 BCU Iaşi, alcătuit de Anthonios în anul 1684; ms. 52 MzO Craiova, alcătuit de Kallistos ieromonah în anul 1695; ms. gr. 867 BAR, legat de preotul Polydoros în anul 1686. Pe baza însemnărilor datate, 7 manuscrise sunt datate după cum urmează: ms. 832 BAR *ante* 1700; ms. gr. 670 BAR *ante* 1711; ms. O. 365 BAR Cluj, *ante* 1664, ms. gr. 791 BAR *ante* 1665; ms. gr. 899 BAR *ante* 1720; ms. 99 MzO Craiova *ante* 1722; ms. gr. 1477 BAR *ante* 1722; ms. gr. 663 BAR *ante* 1695. Pentru ms. gr. 564 BAR încadrarea este 1688-1708, iar pentru ms. 4466 Kopenhaga, 1678-1688.

În ceea ce priveşte categoria de culegere, manuscrisele secolului al XVII-lea se prezintă după cum urmează:

Irmologhion – ms. gr. 791 BAR;

Anastasimatar – ms. I-40 BCU Iaşi; ms. I-39 BCU Iaşi; ms. 27 ArS Craiova; ms. gr. 102 BAR;

Stihirar-Triod-Penticostar – ms. gr. 660 BAR; ms. gr. 899 BAR; ms. gr. 1499 BAR; ms. 52 MzO Craiova;

Triod-Penticostar – ms. gr. 41 BAR; ms. III-93 BCU Iaşi;

Stihirar – ms. 17 478 (A. Toma) BN Bucureşti; Doxastar – ms. O. 356 BAR Cluj;

Stihirar-Triod – ms. 73 MzO Craiova; Kratimatar – ms. I-22 BCU Iaşi;

Theotokar – ms. I-20 BCU Iaşi; ms. BCU Bucureşti;

Anastasimatar + Antologhion – ms. 94 MzO Craiova;

Antologhion – ms. gr. 1096, 1477, 564, 832, 670, 663, 867 BAR; ms. O. 365 BAR Cluj; ms. 99 MzO Craiova; ms. 4466 Kopenhaga.

Pentru categoria Antologhionului diferenţele dintre manuscrise decurg din dimensiunea lor; cu cât codexul este mai cuprinzător cu atât materialul muzical conţinut este mai bogat, mai diversificat prin creaţia mai multor autori. Pentru categoria de culegere Stihirar-Triod-Penticostar în secolul al XVII-lea se impun două modele: unul este cel al lui Hrysafis cel Nou, celălalt al lui Germanos Neon Patron. Deşi unele manuscrise nu cuprind toate cele trei secţiuni şi nu toate menţionează numele autorului, manuscrisele din categoria Stihirar-Triod-Pentricostar se grupează astfel: modelul Hrysafis cel Nou: mss. gr. 1499, 899, 41 BAR; ms. 73 MzO Craiova; modelul Germanos Neon Patron: ms. 52 MzO Craiova; ms. III-93 BCU Iaşi; ms. gr. 660 BAR; ms.O. 356 BAR Cluj; ms. 17 478 BN Bucureşti.

Semnalăm de asemenea cazul unor manuscrise cu particularităţi neelucidate în lucrări anterioare: ms. gr. 899 BAR a cărui alcătuire defectuoasă nu se poate depista decât în urma unei citiri exhaustive a volumului. Pe baza formulelor fixe caracteristice stilului stihiraric am descoperit discontinuităţile în textul muzical iar pe baza cercetării comparate cu alte manuscrise am reconstituit alcătuirea corectă a cuprinsului ms. gr. 899. Pentru ms. I-20 BCU Iaşi am stabilit atât conţinutul codexului cât şi autorul muzicii; acelaşi demers l-am întreprins şi în cazul ms. BCU Bucureşti. De asemenea ms. 4466 Kopenhaga nu a fost studiat până în prezent în România. Prezentarea cercetătorului danez, Bjarne Schartau deşi prevede incipiturile de text literar, este incompletă (se observă că nu s-a citit şi textul muzical). Pentru fiecare manuscris am urmărit în primul rând o punere în relaţie – când a fost posibil – cu manuscrisele din aceeaşi categorie de culegere sau identificarea copiilor unor cântări în mai multe manuscrise, astfel încât utilizarea catalogului să fie cât mai eficientă. De exemplu, din parcurgerea ms. I-40 BCU Iaşi reiese că un conţinut identic liturgic şi muzical se găseşte în ms. I-39 din acelaşi fond; sau, pentru cercetătorul care ar dori să studieze polihronioanele dedicate patriarhilor Paisie de Alexandria, Neofit de Antiohia şi Dosithei de Ierusalim, se furnizează corespondenţa de filă între ms. gr. 564 şi ms. 867, ambele din fondul BAR. În general, prin acest catalog am urmărit să oferim o imagine de ansamblu asupra tuturor manuscriselor încadrate în secolul al XVII-lea.

În problema limbii utilizate în secolul al XVII-lea, materialul concret oferă un răspuns univoc; textul literar al cântărilor cât şi indicaţiile tipiconale şi cele strict muzicale sunt exclusiv în limba greacă. În lucrările de specialitate apărute până în prezent există şi alte manuscrise incluse în secolul al XVII-lea, pe care le considerăm de secol XVIII, cât şi unele date eronate. Astfel ms. gr. 832 BAR nu este un volum ante 1719 ci ante 1711; ms. gr. 564 BAR poate fi încadrat în perioada 1688-1708; ms. III-73 BCU Iaşi, datat 1626, conţine exculsiv texte literare; ms. III-85 BCU Iaşi precizează în colofon anul 1723 şi nu anul 1703; ms. O. 356 BAR Cluj are o însemnare datată 1758 şi nu 1712; ms. III-96 BCU Iaşi conţine o inscripţie în limba română cu anul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şters, dar din ce se poate distinge este o cifră după anul 1700. Pe baza catalogului lui Gr. Stathis am considerat următoarele manuscrise ca fiind alcătuite în secolul al XVIII-lea; mss. gr. 136, 686, 760, 693 BAR; mss. 27 820 şi 27 821 BN Bucureşti, mss. I-19, I-24, III-89 BCU Iaşi. La acestea se adaugă unele manuscrise considerate de secol XVIII în urma cercetării comparate; ms. III-86 BCU Iaşi; ms. 27 822 BN Bucureşti; ms. 203 ArS Iaşi; ms. gr. 762 BAR.

Lucrările anterioare precizează încă patru manuscrise ca fiind alcătuite în secolul al XVII-lea; două se găsesc în fondul Bibliotecii Uniunii Compozitorilor (colecţia G. Breazul). Pentru acestea nu există reprezentare în catalog şi nici pentru încă două manuscrise considerate de provenienţă românească din secolul al XVII-lea aflate în prezent în fondurile din străinătate.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

„CÂNTECE DE PUSTIU" DE CONSTANTIN SILVESTRI

– Repere analitice privind semantica interpretării pianistice –

de VALENTINA SANDU-DEDIU

În încercarea de a aborda în alt fel decât tradiţional analiza miniaturilor pentru pian *Cântece de pustiu* de Constantin Silvestri (1944), vom adopta perspectiva interpretului, pornind de la ideile expuse de Dinu Ciocan şi Antigona Rădulescu în amplul studiu *Probleme de semiotică muzicală*[1], mai precis în cea de-a treia parte a sa, „Principii ale unei semiotici a receptării şi interpretării muzicale"[2]. De aceea, se impune dintru început rememorarea schematică a câtorva puncte principale din exegeza amintită, ele constituind practic ghidajul teoretic al lucrări de faţă:

– interpretul ca receptor, ca „înfăptuitor sonor"[3] al operei are o viziune specifică asupra acesteia, diferită bunăoară de cea a omului de ştiinţă (= muzicolog) care ar trebui, în urma analizei de partitură, să-i ofere computerului regulile necesare reconstituirii stilistice a textului;

– dimensiunea semantică a operei are un caracter determinant în raport cu cea sintactică; în determinarea acestor dimensiuni, în receptarea şi interpretarea unei opere trebuie să se pornească de la opera în totalitate spre nivelul „unităţilor semnificative de ordinul 0"[4].

– ambiguitatea de natură lingvistică se datorează multiplelor posibilităţi de segmentare la nivelul macro- şi microstructural a operei; ambiguitatea determină gradul de poeticitate al unei lucrări.

Pentru fiecare din cele trei piese ale ciclului lui Silvestri se va stabili – în consecinţă –, conform împărţirii arborelui structural, „mulţimea punctelor sau zonelor de maxim şi de minim"[5] corespunzând câtorva nivele structurale alese şi marcând extremităţile curbelor de tensiune semantică. (La rândul lor, acestea vor fi reprezentate separat, în grafice speciale.). Vom observa aşadar în ce măsură poate fi considerată ambiguă din punct de vedere tensional lucrarea lui Silvestri[6], în funcţie de coincidenţa sau noncoincidenţa punctelor de culminaţie melodică, armonică, polifonică, ritmică, metrică, agogică, formală (etc.), în funcţie de una sau mai multe variante virtuale de descompunere a textului muzical. (Astfel, se va evidenţia interdependenţa planului sintactic cu cel semantic – cel din urmă fiind reprezentat de maximele şi minimele de tensiune semantică.) De asemenea, vor fi propuse succinte soluţii interpretative de evidenţiere a curbelor de evoluţie a tensiunii semantice (pregătire, tensiune, rezolvare) prin sublinieri dinamice sau / şi agogice.

În cazul *Cântecelor de pustiu*, interpretarea semantică este „simplificată" (= are un anumit grad de dezambiguizare) prin multitudinea indicaţiilor de nuanţe, tempo şi expresie, înscrise de compozitor cu maximă precizie în partitură. Situarea istorică a acesteia în deceniul 5 ne sugerează o similitudine de preocupări europene înspre organizarea cât mai strictă a parametrilor dinamic, timbral, agogic – ceea ce va culmina la Messiaen în *Mode de valeurs et d'intensités (1949)*. Silvestri nu manifestă însă înclinaţie spre ordonarea de tip serial sau „neomodal", iar rigoarea notaţiilor din partitură decurge în special din practica interpretativă a compozitorului, din – oarecum paradoxal – înzestrarea improvizatorică a pianistului Silvestri.

[1] Dinu Ciocan, Antigona Rădulescu, *Probleme de semiotică muzicală*, în *Studii de muzicologie*, vol. XXI, Bucureşti 1989.

[2] Ibidem, pag. 68-79.

[3] Ibidem, pag. 69.

[4] Ibidem, pag. 70.

[5] Ibidem, pag. 73.

[6] Cunoscând că marea creaţie muzicală practică „cultivarea intenţionată a ambiguităţii organizate", în *op. cit.*, din nota 1, pag. 70.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 41, p.39–55, BUCUREŞTI, 1994

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

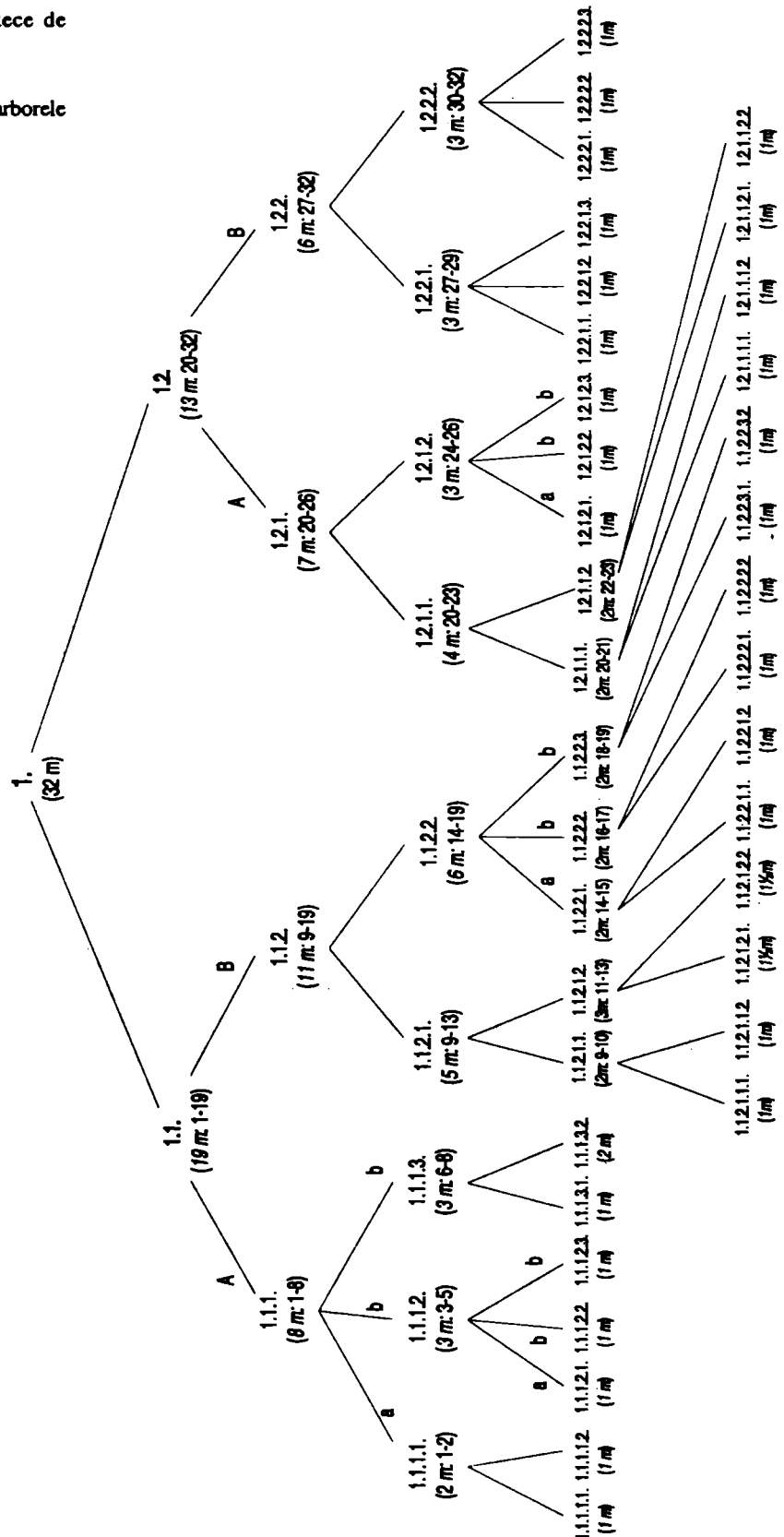
◊

Pentru **prima piesă**, arborele secţionării formale va propune soluţii de împărţire în nivele succesive până la cel semnificativ al unei măsuri (în schema ce urmează, a se citi m = măsură). Stabilim convenţional oprirea ramificaţiilor la o măsură, ele putând desigur continua până la relaţia între două sunete succesive:

C. SLVESTRI: „Cântece de pustiu"

piesa nr. 1

- prima variantă pentru arborele structural

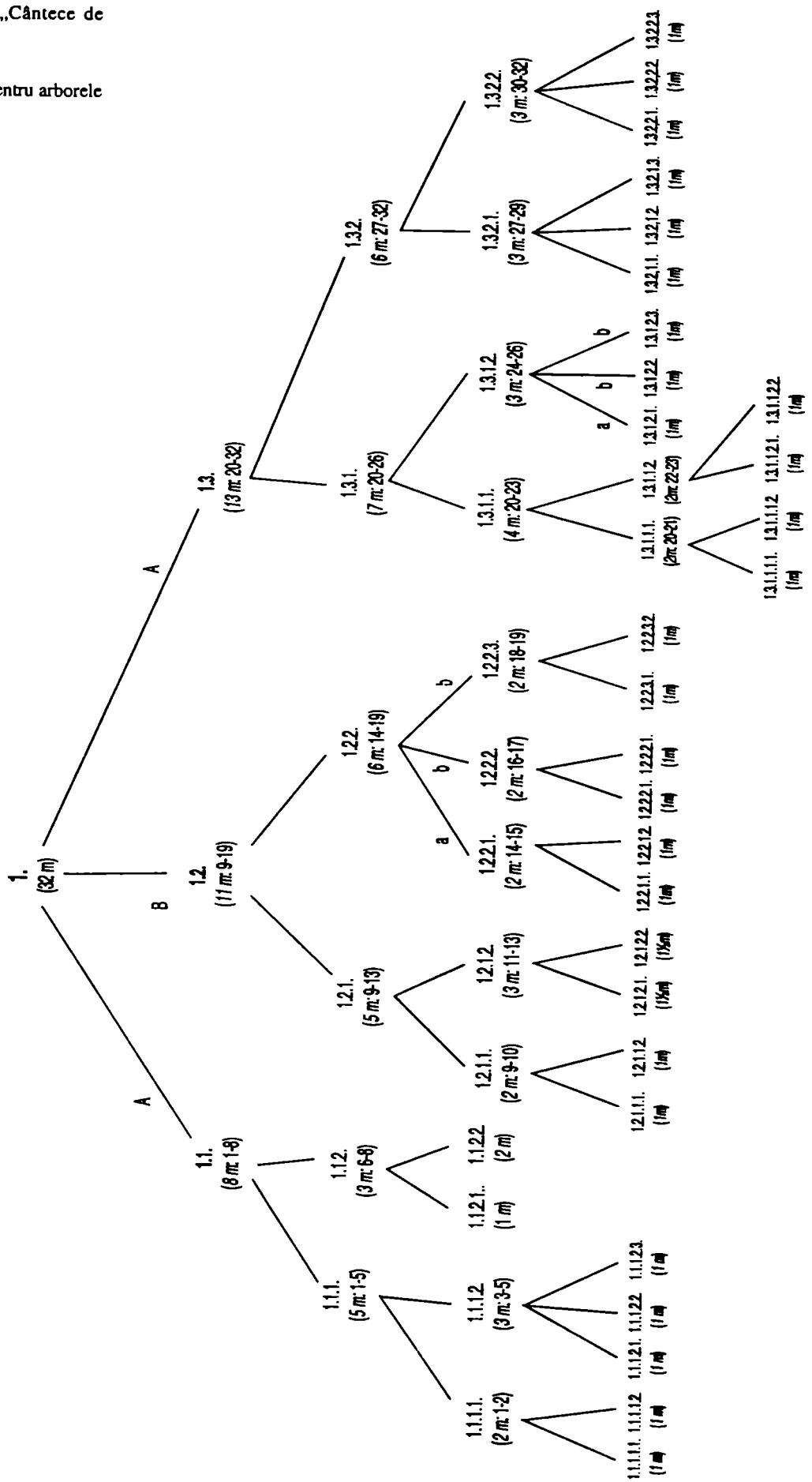


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C. SLVESTRI: „Cântece de pustiu"

piesa nr. 1

- a II-a variantă pentru arborele structural



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Primul arbore se configurează conform ramificaţiilor unui lied dublu-bipartit, aşadar cu o împărţire binară la al doilea nivel (1.1 – 1.2.) şi la al treilea nivel (1.1.1., 1.1.2., – 1.2.1., 1.2.2.). Cealaltă variantă de arbore ia în considerare posibilitatea unui lied tripartit (1.1., 1.2., 1.3.) care, la al treilea nivel, se va secţiona de asemenea binar (1.1.1., 1.1.2., 1.2.1., 1.2.2., 1.3.1., 1.3.2.). Această dublă interpretare se datorează alternării a două structuri foarte clar diferenţiate în piesă: în cazul liedului dublu-bipartit (ABAB) revenirea A-ului va marca (la secţiunea de aur)[7] partea a doua (scurtată, condensată) a formei; în cazul liedului tripartit, „repriza" A-ului (tot la *sectio aurea*) este urmată de o codă construită pe a doua structură (B). Desigur că, prin modificarea celui de-al doilea nivel al arborelui II, se schimbă corespunzător notaţia pentru celelalte nivele, de pildă 1.1.1. din primul arbore devine aici 1.1. La rândul său, şi acest nivel se poate subdiviza diferit. Aceste măsuri (1-8) au fost prima oară împărţite în trei, după principiul unui contrabarr (v. I, 1.1.1.1., 1.1.1.2., 1.1.1.3.) iar a doua în două fraze inegale gen antecedent-consecvent (v. II, 1.1.1., 1.1.2.).

Personal, optez pentru a doua variantă de arbore, deoarece pune în evidenţă principiul succesiunii fibonacciene (5 + 3 = 8), deloc întâmplător, aşa cum se poate observa la diverse niveluri structurale (în al II-lea arbore, 1.1. are *8* măsuri, 1.2. are *11* mäs., 1.3. are *13* mäs. şi începe aproximativ la *sectio aurea*, calculată la mäs. *21*.). Este adevărat, în schimb, că şi tipurile formale de barr sau contrabarr sunt frecvent întâlnite pe parcursul piesei (v. arborele I), aşadar şi prima variantă se poate justifica.

Din combinarea soluţiilor diferite expuse mai sus, se pot obţine mai mult de doi arbori structurali. Ne oprim însă la aceste două variante, pentru a parcurge o etapă următoare, stabilirea schemelor de maxime (M) şi minime (m) de tensiune semantică, mergând până la al 4-lea nivel semnificativ. În numerotarea acestora, am ţinut cont de ierarhizarea tensională încă de la nivelele superioare, pentru a nu mai fi nevoie de reordonarea acestora odată cu schimbarea nivelului[8]; deci, M1 > M2 > ... M8 (pentru schema I) sau M1 > ... M10 (pentru schema II), iar m1<...m8 (pentru schema I) sau m1< ... m10 (pentru schema II). (v. pag. 43-44).

Notarea măsurilor va facilita fixarea reperelor de împărţire formală – pentru schema I conform arborelui I iar pentru schema II conform arborelui II – şi, cu cât înaintăm în microstructură, cu atât se va mări mulţimea punctelor sau zonelor de maxim şi minim, fiecărei secţiuni putându-i-se repartiza un M şi un m.

Spre a ilustra grafic succesiunea de maxime şi minime tensionale, se vor trasa apoi cele două curbe (corespunzătoare) ale evoluţiei tensiunii semantice pe parcursul primei piese din *Cântece de pustiu* (pe abscisă se va înscrie numărul de măsuri, iar pe ordonată numărul de M şi m): (v. pag. 45-46).

Obţinem perspectiva de ansamblu sintactic-semantic a piesei, punând alături arborele I – schema I – graficul I şi, respectiv, arborele II – schema II – graficul II. Am prezentat ambele variante pentru a releva poeticitatea acestei miniaturi pianistice, în ideea că: „Despre o operă (componentă) căreia i se pot asocia cel puţin două curbe distincte ale evoluţiei tensiunii sale semantice se spune că este tensional ambiguă"[9].

Având acum la dispoziţie materialul necesar interpretării pianistice, vom menţiona doar că el nu poate fi imuabil, ci, la începerea studiului pianistic efectiv, schemele de maxime şi minime, graficele de curbe tensionale alese vor varia uşor, în funcţie de concretizarea sonoră a piesei, de aptitudinile şi atitudinea interpretului.

[7] Pentru o cât mai mare fidelitate în descoperirea secţiunii de aur, am calculat-o în funcţie de numărul total de secunde al fiecărei miniaturi; reperul interpretativ la care ne-am raportat (cronometrându-l) a fost înregistrarea *Cântecelor de pustiu* de către pianistul Ferdinand Weiss. Am obţinut astfel: în piesa nr. 1, cu un total de 3'35" (215"), *sectio aurea* pozitivă la 2' 13", cea negativă la 1' 22"; în piesa nr. 2 (3' 11"), *sectio aurea* pozitivă la 1' 58" iar cea negativă la 1' 13"; în piesa nr. 3 (4'), sectio aurea pozitivă la 2' 28", iar cea negativă la 1' 32".

Desigur că nici această alternativă de calcul nu oferă exactitate maximă, însă dat fiind contextul pieselor lui Silvestri – cu frecvente schimbări de măsură şi de unitate metrică, de tempo, cu rubato-ul specific – aflarea secţiunii de aur în acest fel pare cea mai potrivită.

[8] Spre deosebire de studiul citat unde, la schema de la pag. 73, „se observă necesitatea reordonării maximelor şi minimelor, cu excepţia punctelor sau zonelor de extrem M1 şi m1, odată cu trecerea la alt nivel". Bunăoară, M2 de la al II-lea nivel poate deveni M3 la al III-lea ş.a.m.d. În studiul de faţă, ierarhizând de la început maximele şi minimele conform rezultatelor obţinute la ultimul nivel ales (al IV-lea, în speţă, sau al III-lea la piesa nr. 3), le-am trecut cu acelaşi indice încă de la primul nivel; în consecinţă, aceasta este cauza pentru care pe schemele propuse (de M şi m) se pot întâlni situaţii precum: la nivelul al III-lea, în loc de un „firesc" M4 (şi m4) apare M7 (şi m7) – v. pag 43 –, pentru că nu am mai aşteptat reordonarea de la nivelul IV, ci le-am trecut direct, în ordinea importanţei tensionale.

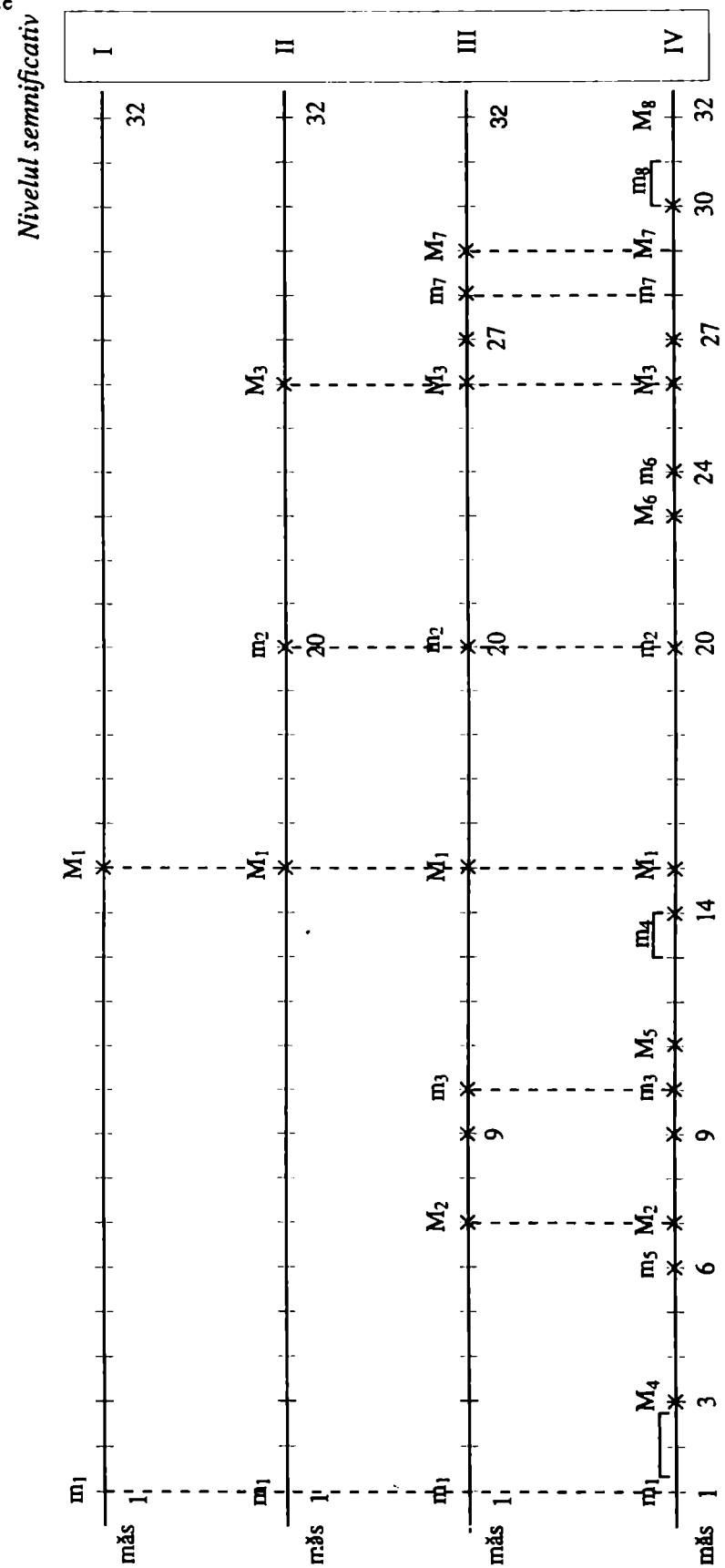
[9] Dinu Ciocan, Antigona Rădulescu, *op. cit.*, pag. 74.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C. SILVESTRI: „Cântece de pustiu"

piesa nr. 1

- prima variantă a schemei maximelor şi minimelor de tensiune

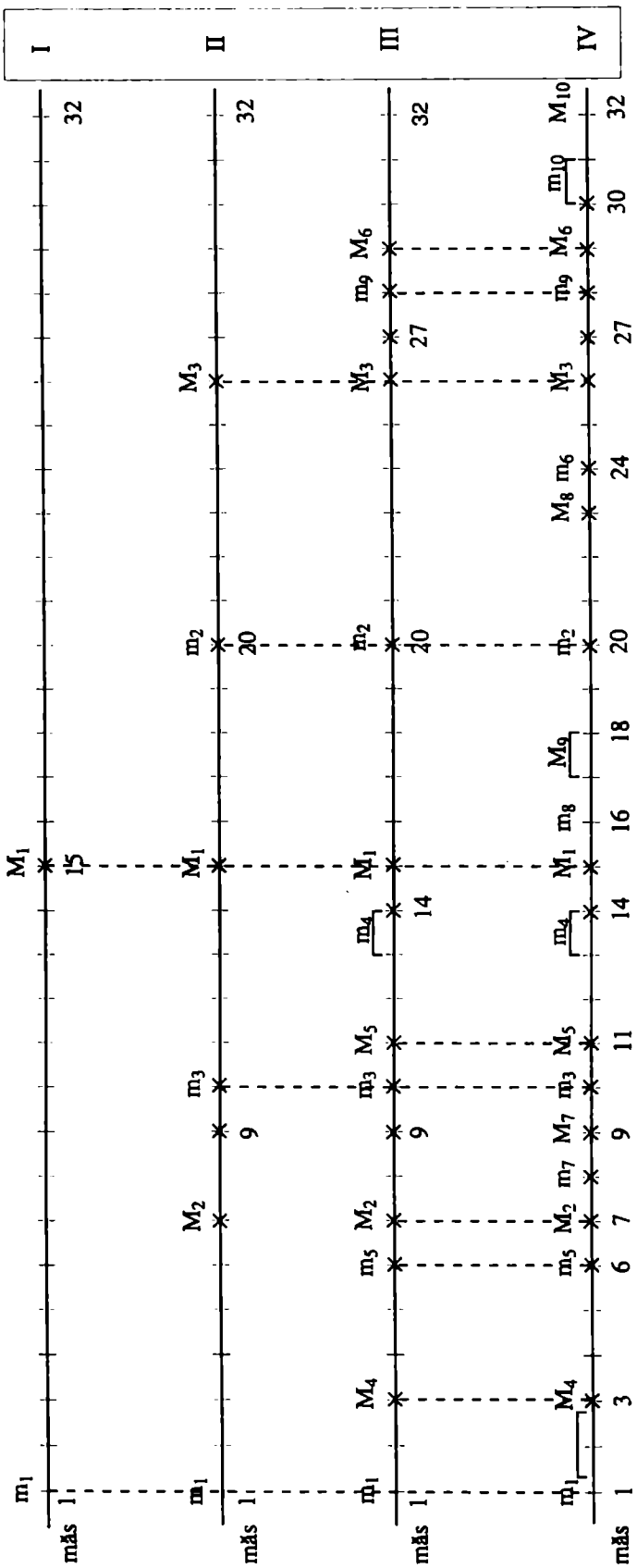


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C. SILVESTRI: „Cântece de pustiu"

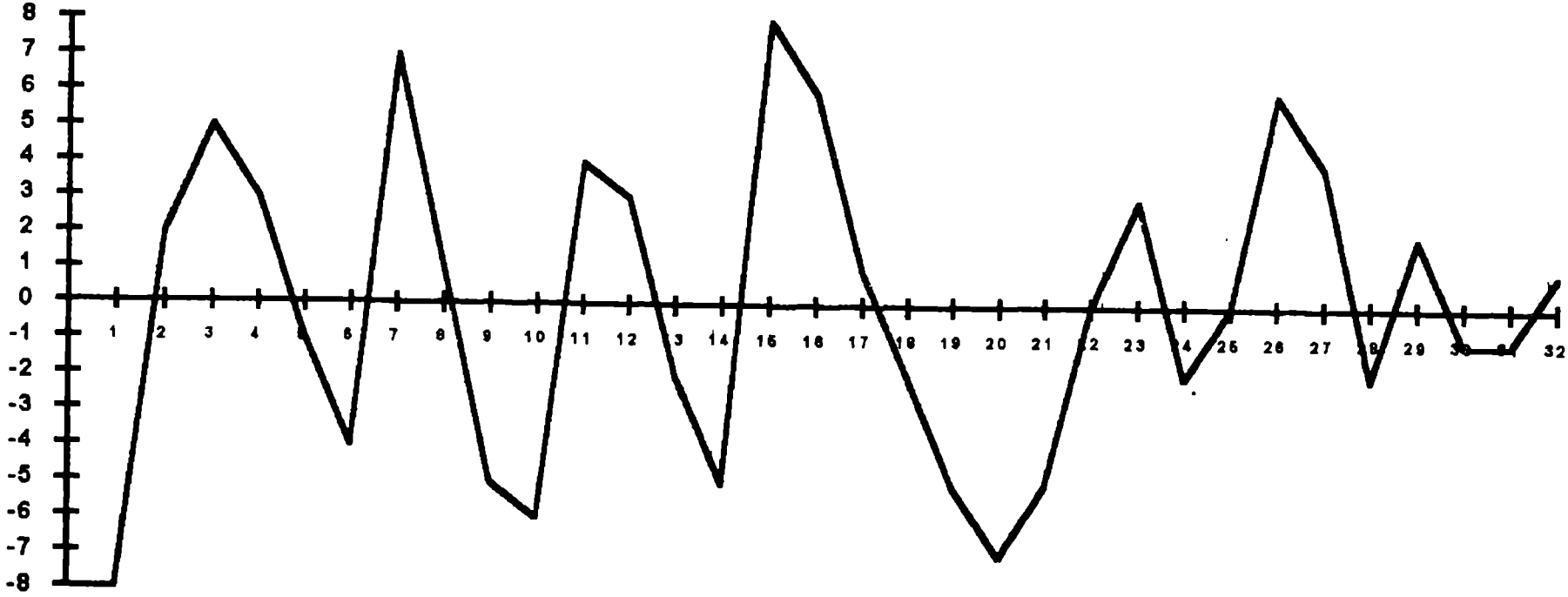
piesa nr. 1

- *varianta a II-a* a schemei maximelor şi minimelor de tensiune



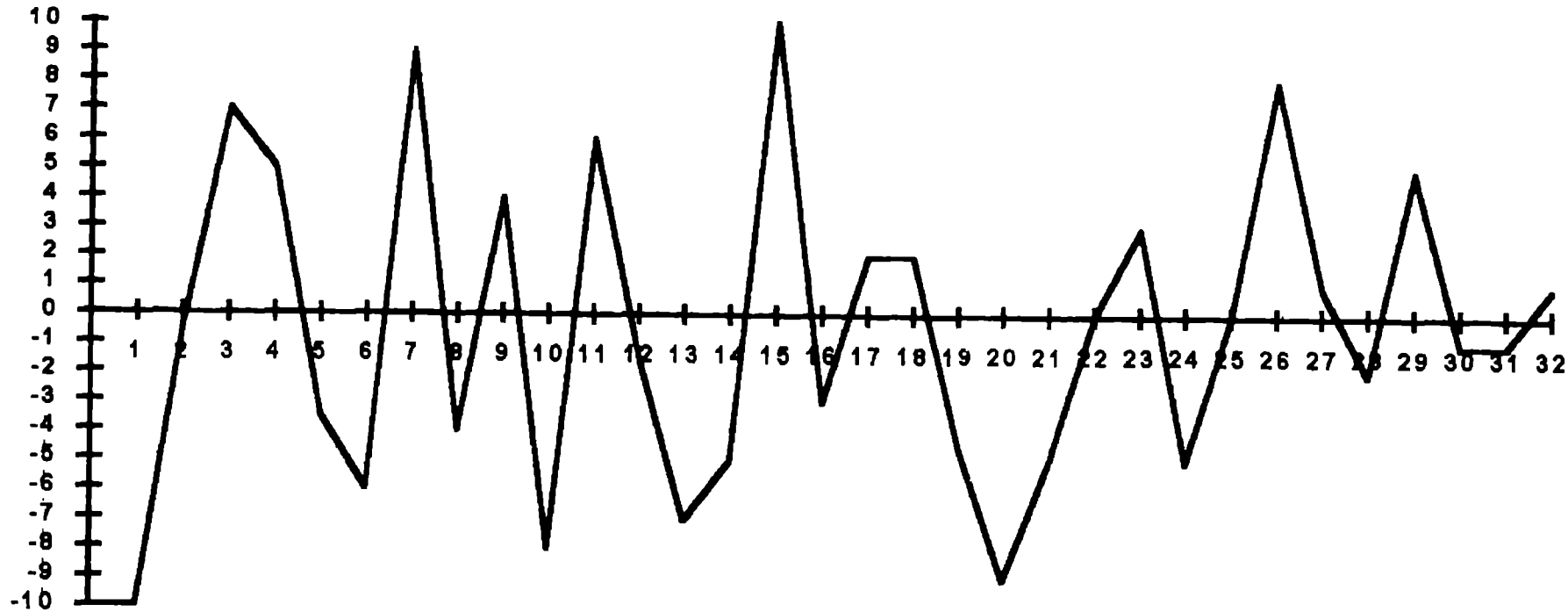
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C. SILVESTRI - *CÂNTECE DE PUSTIU, piesa nr.1* : prima variantă a curbei de evoluţie a tensiunii semantice.
Legendă : - pe ordonată sunt înscrise punctele de maxime şi minime, astfel : M8 =1 ; M7 =2 ; M6= 3 ; M5 = 4 ; M4 =5; M3 =6; M2 =7; M1 =8 ; m8 =-1; m7 =-2; m6 =-3; m5 =-4; m4 =-5; m3 =-6; m2 =-7; m1 =-8.
- pe abscisă este marcat numărul măsurilor din piesa respectivă (32).



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C. SILVESTRI - *CÂNTECE DE PUSTIU*, piesa nr. 1 : a doua variantă a curbei de evoluţie a tensiunii semantice.
Legendă : pe ordonată, maximele şi minimele sunt următoarele : M10 =1; M9 =2; M8 =3; M7 =4; M6 =5; M5 =6; M4 =7; M3 =8; M2 =9; M1 =10; m10 =-1; m9 =-2; m8 =-3; m7 =-4; m6 =-5; m5 =-6; m4 =-7; m3 =-8; m2 =-9; m1 =-10.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Punctele esenţiale (M1, m1,bunăoară) vor rămâne însă aceleaşi, datorită unei obiectivităţi a detectării lor. [10]

Iată cum se vor evidenţia în interpretare maximele tensionale din varianta II:

PLANUL SEMANTIC	PLANUL SINTACTIC	EVIDENŢIERE PRIN INTERPRETARE
M 1 (măs. 15)	– culminaţie melodică (se iau în considerare ambele mâini) – culminaţie ritmică (𝅘𝅥𝅯 -mi) – culminaţie dinamică (*mp*) – *sectio aurea* negativă } la nivelul 1.	– creştere dinamică, accentuare conform notaţiei; abia perceptibil accel. pe primele două pătrimi cu punct, apoi respectarea indicaţiei scrise ←— [11] – „con dolore"
M 2 (măs. 7)	– culminaţie melodică – culminaţie armonică – culminaţie ritmică } la nivelul 1.1.	– subtile gradări în cadrul nuanţelor de *p* şi *pp*, ţinând cont de dinamica variabilă pe segmente mici: <> ; respectarea notaţiei agogice: →← – „nostalgico"
M 3 (măs. 26)	– culminaţie melodică la niv. 1.3.	– respectarea notaţiei dinamice: <> *p* etc.; cele două treizecidoimi uşor întârziate, subliniate expresiv conform unui maxim ce cade pe fracţiunea neaccentuată de timp. – „espressivo"
M 4 (măs. 3)	– culminaţie melodică – culminaţie armonică } la nivelul 1.1.1.	– accentuarea dinamică a maximului melodic (<>); schimbarea uşoară de tempo (de la ♩ = 54 la ♩ = 50) realizată în spirit rubato. – „cantando, pensieroso"
M 5 (măs. 11)	– culminaţie melodică a mâinii stângi – culminaţie dinamică (*b p*) la nivelul 1.2.1.	– exactitatea ritmică a acompaniamentului (mâna dreaptă), uşor rubato al melodiei (mâna stângă). – „piangendo"
M 6 (măs. 29)	– minim melodic la niv. 1. – culminaţie dinamică la niv. 1.3.2. (*b p ma distinto*, portato)	– „legatissimo"; uşoară rărire a tempo-ului (doar aceea necesară evidenţierii acestui motiv melodic din grav).
M 7 (măs. 9)	– culminaţie melodică – culminaţie armonică la nivelul 1.2.2.2., 1.2.2.3.	– reluarea tempo-ului după desinenţa lui M 2 (unde fusese *poco rall*) – „sensibile"
M 8 (măs. 23)	– culminaţie armonică – culminaţie polifonică – culminaţie dinamică (*mp*) la niv. 1.3.1.1.	– „poco pesante", asociat cu un uşor rall. (←—)
M 9 (măs. 17-18)	– culminaţie ritmică – culminaţie armonică – culminaţie dinamică (<>) } la niv. 1.2.2.2., 1.2.2.3.	– acompaniament exact ritmic, constant, uşor rubato şi variaţii dinamice la bas.; tempo-ul cel mai lent din întreaga piesă (♩ = 40)
M 10 (măs. 32)	– culminaţie armonică – culminaţie dinamică (*p* cu marcato) la niv. 1.3.2.2.	– gradarea legăturii dintre cele 2 sonorităţi consecutive de la *p* marcato la *pp*; fără rit.

[10] Menţionăm că atât schemele de maxime şi de minime, cât şi curbele de tensiune se raportează la un „sunet de referinţă", situat vizual în graficul curbei bunăoară, la punctul de intersecţie al abscisei cu ordonata. Acest „sunet de referinţă" este definit de Dinu Ciocan, *op. cit.*, pag. 75-76, prin căderea liberă a braţului pe claviatură, în viteza căreia nu se admit nici un fel de variaţii ce ar produce distorsiuni în omogenitatea sonorităţii. „Tocmai existenţa acestui sunet de referinţă a determinat şi notaţia diferenţială a punctelor sau zonelor de maxim [...] şi de minim [...] ale tensiunii semantice [...], orice maxim (minim) semantic propunându-se [...] să fie obţinut numai prin sunete având o intensitate strict mai mare (respectiv, strict mai mică) decât a sunetului de referinţă pe care-l posedă interpretul".

[11] Pentru a înţelege semnificaţia simbolurilor dinamice şi agogice înscrise de Silvestri în partitură (cu o rafinată minuţiozitate), a se vedea catalogul de nuanţe, de indicaţii agogice dar şi timbrale (pedala) de la sfârşitul piesei a 2-a (v. partitura tipărită la editura lui Silvestri, Bucureşti, 1944).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Se observă, din tabelul de mai sus, posibilitatea noncoincidenţei unui maxim de tensiune cu diverse culminaţii sintactice: de pildă, M6 este un minim melodic. Aceasta este o „situaţie foarte frecventă în muzica tuturor epocilor, [...] de natură lingvistică" şi care „poate fi, în general, dezambiguizată."[12]

Am obţinut până acum o imagine generală a interpretului asupra piesei nr.1 din *Cântece de pustiu* de Constantin Silvestri, bazată pe un anumit tip de analiză. După cum am afirmat, practica instrumentală va impune, în etapele studiului, diverse modificări ale acestei modalităţi de înţelegere teoretică.

Fără a mai intra în detalii, vom parcurge şi pentru celelalte două miniaturi componistice componente ale ciclului silvestrian un ghidaj analitic asemănător. Nu vom mai propune însă decât un singur arbore structural, o singură schemă de maxime şi minime, o singură curbă de tensiune pentru fiecare din piese, deşi – ca şi în cazul primei piese – ar fi posibile mai multe variante (demonstrând poeticitatea muzicii).

◊

În **a doua piesă**, după cele trei etape de analiză (*-v. pag. 50, 51, 52*), se va stabili un nou tabel destinat interpretării maximelor de tensiune:

PLANUL SEMANTIC	PLANUL SINTACTIC	EVIDENŢIERE PRIN INTERPRETARE
M 1 (măs. 26-27)	– culminaţie melodică – culminaţie armonică (coral) – minim dinamic – sectio aurea pozitivă } la niv. 1.	– subtile fluctuaţii dinamice, de la *molto pp* la *ppp;* rubato prin respectarea indicaţiilor de agogică: ←— —→ ←— – „lontano", „dolorosamente"
M 2 (măs. 22-23)	– similar ca structură lui M 1 (culminaţie melodică şi armonică la niv. 1. dar nu şi minim dinamic)	– rubato-ul nu este atât de pronunţat, nici nuanţele minime atât de scăzute ca la M 1. – „lontano", „come un coro", „triste" (însăşi indicaţia expresivă de „triste" indică faţă de „dolorosamente" din M1 o treaptă mai jos în evidenţierea tensiunii: tensiunea va creşte prin repetarea lui M 2 de către M 1).
M 3 (măs. 13-15)	– culminaţie melodică – culminaţie dinamică (*mp*) } la niv. 1.1.	– creştere dinamică prin „bucle" succesive: >< ; <> ; abia perceptibilă accelerare agogică – „(sempre) molto espressivo".
M 4 (măs. 31, cele 3 ♩)	– culminaţie melodică – culminaţie ritmică (singurele valori lungi în mişcarea ♪-ilor, ritm neîncadrabil în măsură) } la niv. 1.2.2. – singurul moment monodic în contextul armonic din 1.2.2.	– accentuarea pătrimilor, conform indicaţiei, cu libertate improvizatorică în tempo. – „malinconico"
M 5 (măs. 8)	– culminaţie melodică – culminaţie dinamică } la niv. 1.1.1.2., 1.1.1.3. – culminaţie armonică (secvenţă cromatică) } la niv. 1.1.1.	– respectarea minuţioaselor indicaţii dinamice: <> la nivel de timpi sau măsuri; ritm susţinut cu exactitate. – „febrile" (indicaţie anterioară)
M 6 (măs. 21)	– similar ca structură lui M 4; culminaţie melodică şi ritmică la niv. 1.2.1.1. – aprox. sectio aurea negativă	– mai scăzut ca tensiune în raport cu M 4 (M 4 va repeta într-un registru mai acut, cu plus de tensiune, pe M 6). – „tristamente" (indicaţie anterioară)
M 7 (măs. 3)	– culminaţie ritmică – culminaţie metrică } la niv. 1.1.1.1.	– se subliniază întreruperea în suspensie a şirului de şaisprezecimi egale prin aceste două valori mai lungi, inegale, de unde începe şi „calando". – „espressivo" (indicaţie anterioară).

[12] Dinu Ciocan, Antigona Rădulescu, *op. cit.*, pag. 74.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

◇

Piesa a treia este supusă aceluiaşi travaliu analitic (- *v. pag. 53, 54, 55*), în urma căruia se configurează următorul tabel al maximelor de tensiune:

PLANUL SEMANTIC	PLANUL SINTACTIC	EVIDENŢIERE PRIN INTERPRETARE
M 1 (măs. 26-28)	– culminaţie armonică – culminaţie ritmică (ostinato, mâna stângă) – culminaţie dinamică (*ff*, *sffs*) } la niv. 1.	– impresionantă creştere dinamică; cea mai intensă din tot ciclul de trei piese; respectarea indicaţiei de agogică poco → – „vibrante"
M 2 (măs. 16-19)	– culminaţie melodică – culminaţie armonică } la niv. 1.1.3. – culminaţie dinamică (*mf*, marcato) la niv. 1.1. – sectio aurea negativă	– creşterea dinamică cea mai pronunţată din prima parte a piesei, 1.1., aşadar ceva mai puţin tensionată ca pentru M 1; uşor accelerando. – „lamentoso"
M 3 (măs. 39)	– culminaţie ritmică – culminaţie metrică } la niv. 1. – culminaţie dinamică la niv. 1.2.2. şi 1.2.3. (*f*, *sfs*)	– cel mai rubato moment al piesei; libertate improvizatorică (*poco calando*, decresc.) – „pensieroso"
M 4 (măs. 11)	– culminaţie melodică la niv. 1.1. – culminaţie dinamică la niv. 1.1.1., 1.1.2 (*mp*)	– creştere dinamică prin menţinerea cu precizie a ritmului şi tempo-ului
M 5 (măs. 9)	– culminaţie melodică – culminaţie dinamică (*b p*) } la niv. 1.1.1.	– prima parte a gradării crescendo-ului care va conduce progresiv la M 4, M 2, M 1; tempo constant. – crescendo-ul ce va atinge M 5 porneşte de la „lontano", „nostalgico", parcurge „morbido", „pesante".
M 6 (măs. 43-44)	– culminaţie melodică – culminaţie dinamică (< >) } la niv. 1.2.3.	– se asociază dinamicii notate un subtil ritenuto. – „sensibile", „espressivo".

◇

Cele mai sugestive indicaţii expresive din toate cele trei miniaturi pentru pian *Cântece de pustiu* aparţin compozitorului (v. expresiile din ghilimele din coloana *Evidenţiere prin interpretare*) şi constituie un virtual catalog în care termenii componenţi pot fi ierarhizaţi – eventual conform punctelor sau zonelor de maxim tensional cărora corespund. Astfel se conturează sfera expresivă generală a ciclului, suficient de bine conturate şi de rafinata scară dinamică, agogică cerută de compozitor.

Dar pentru o viziune interpretativă de ansamblu cât mai unitară, soluţia analitică ideală ar fi stabilirea unui unic M1, unui unic m1 pentru întreg ciclul, de acolo pornindu-se reordonarea tuturor maximelor şi minimelor de tensiune. Dacă, de pildă, am stabili M1 al întregului ciclu în zona de M1 a celei de-a treia piese (măs. 26-27), iar zona de m1 la începutul primei piese, toate celelalte maxime şi minime expuse mai sus ar trebui reordonate, iar curba de evoluţie a tensiunii semnatice, rezultată în urma acestei operaţii, ar oferi într-adevăr perspectiva unitară necesară.

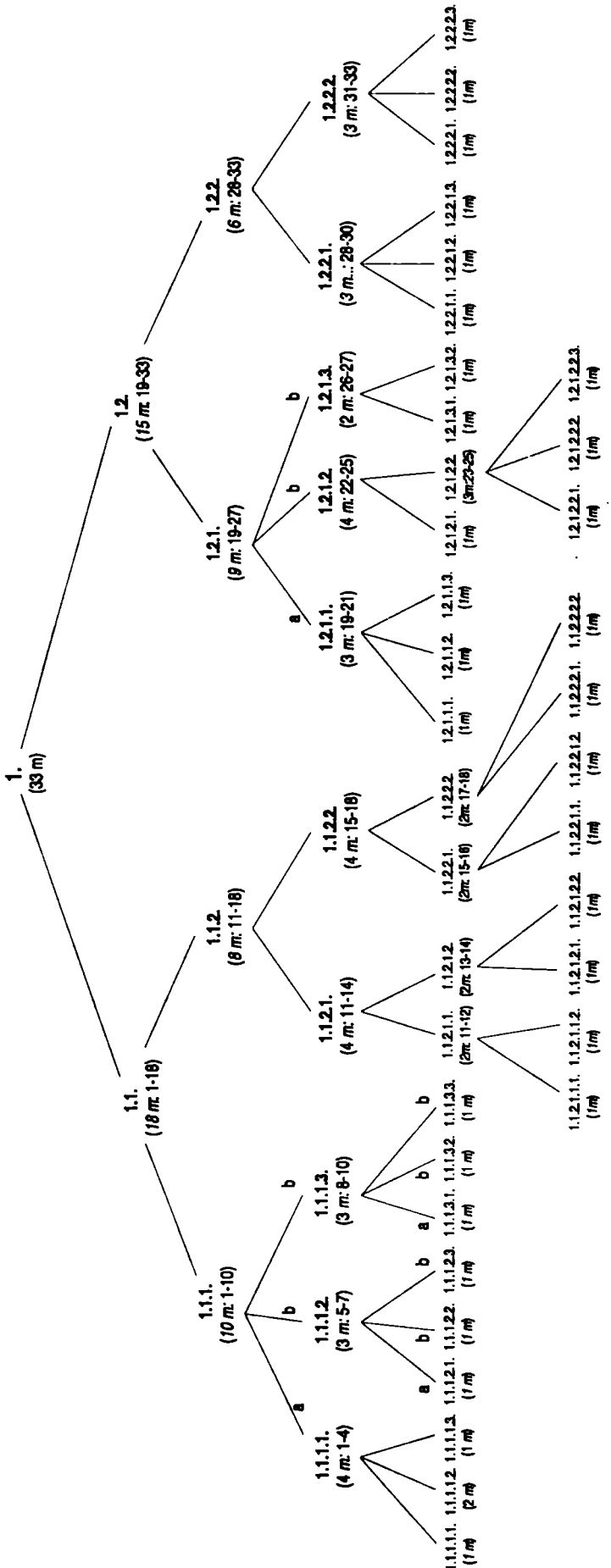
Iată o posibilă continuare a studiului de faţă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C. SILVESTRI: „Cântece de pustiu"

piesa nr. 2

- arborele structural -

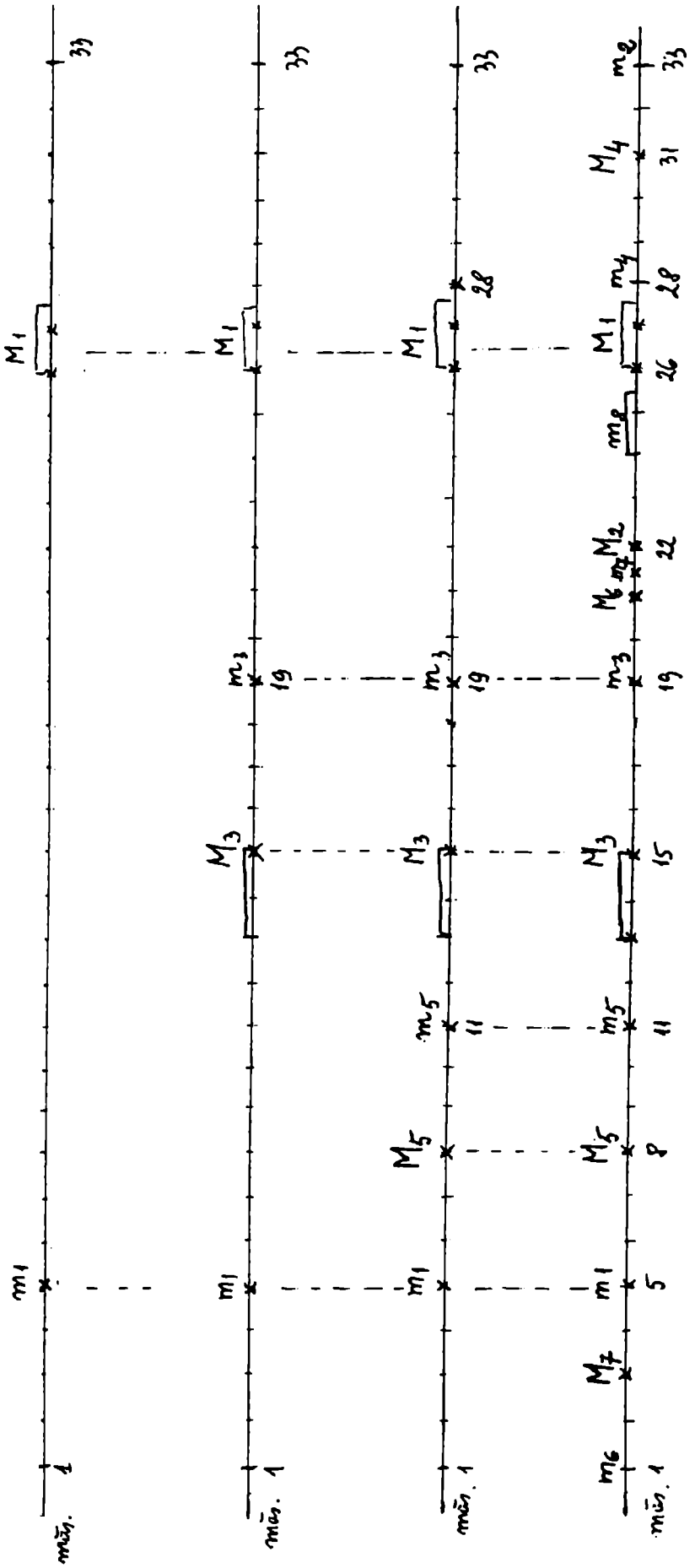


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C. SILVESTRI: „Cântece de pustiu"

piesa nr. 2

- schema maximelor şi minimelor

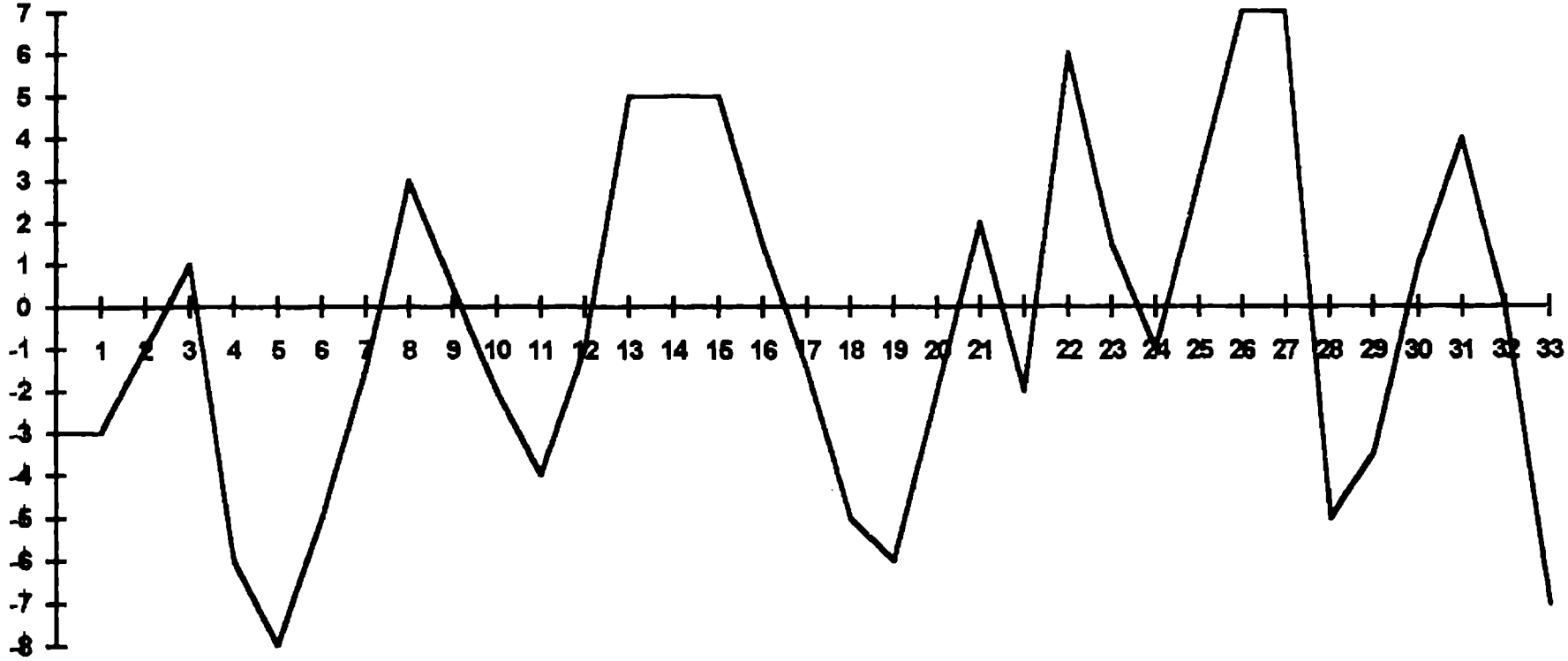


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C. SILVESTRI - *CÂNTECE DE PUSTIU*, piesa nr.2 : curba de evoluţie a tensiunii semantice.

Legendă : - pe ordonată, maximele şi minimele sunt următoarele : M7 =1; M6= 2; M5 =3; M4 =4; M3 =5; M2 =6; M1 =7; m8 =-1; m7 =-2; m6 =-3; m5 =-4; m4 =-5; m3 =-6; m2 =-7; m1 =-8.

- pe abscisă este înscris numărul de măsuri (33, inclusiv se inserează 21,5, din necesitatea de a-l reprezenta pe m7

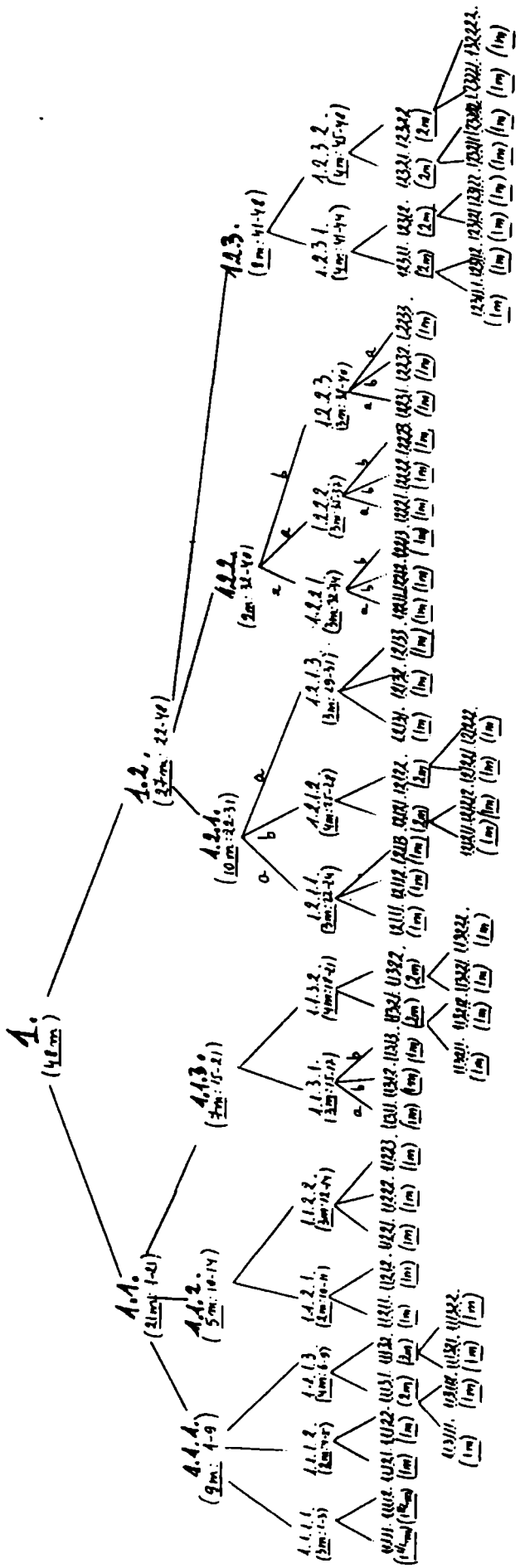


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C. SILVESTRI: „Cântece de pustiu"

piesa nr. 3

- arborele structural

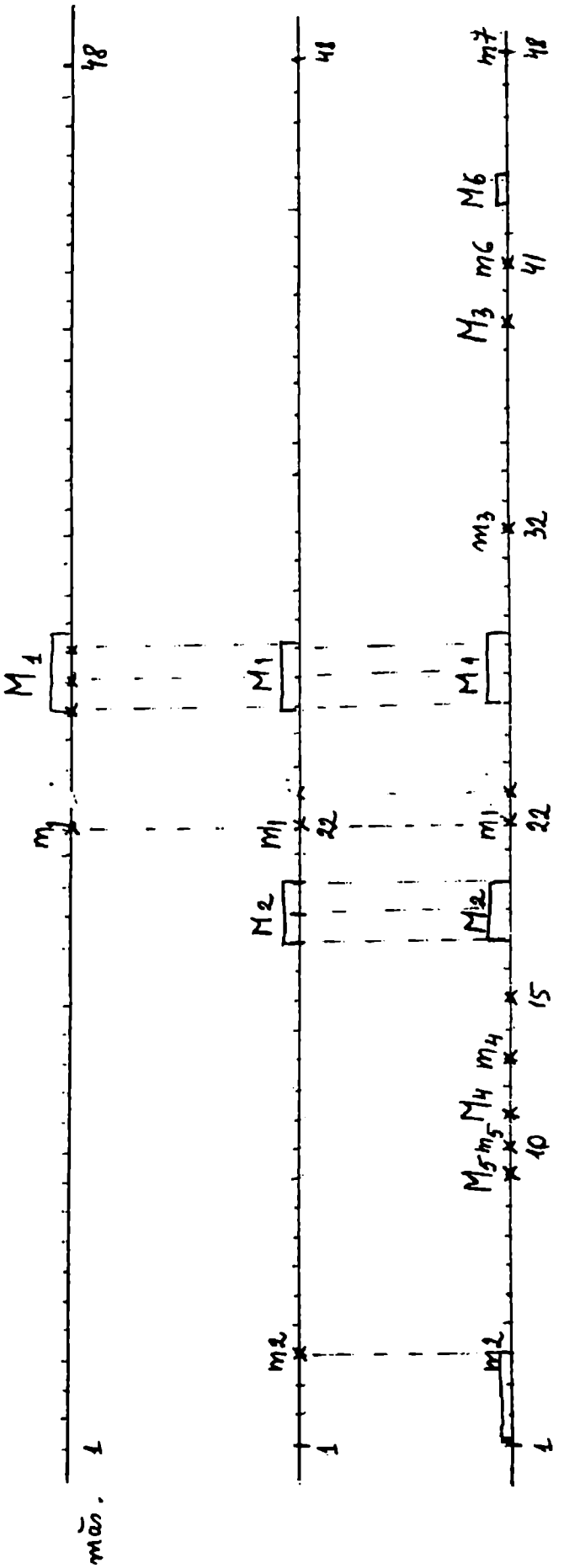


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C. SILVESTRI: „Cântece de pustiu",

piesa nr. 3

- schema de maxime şi minime

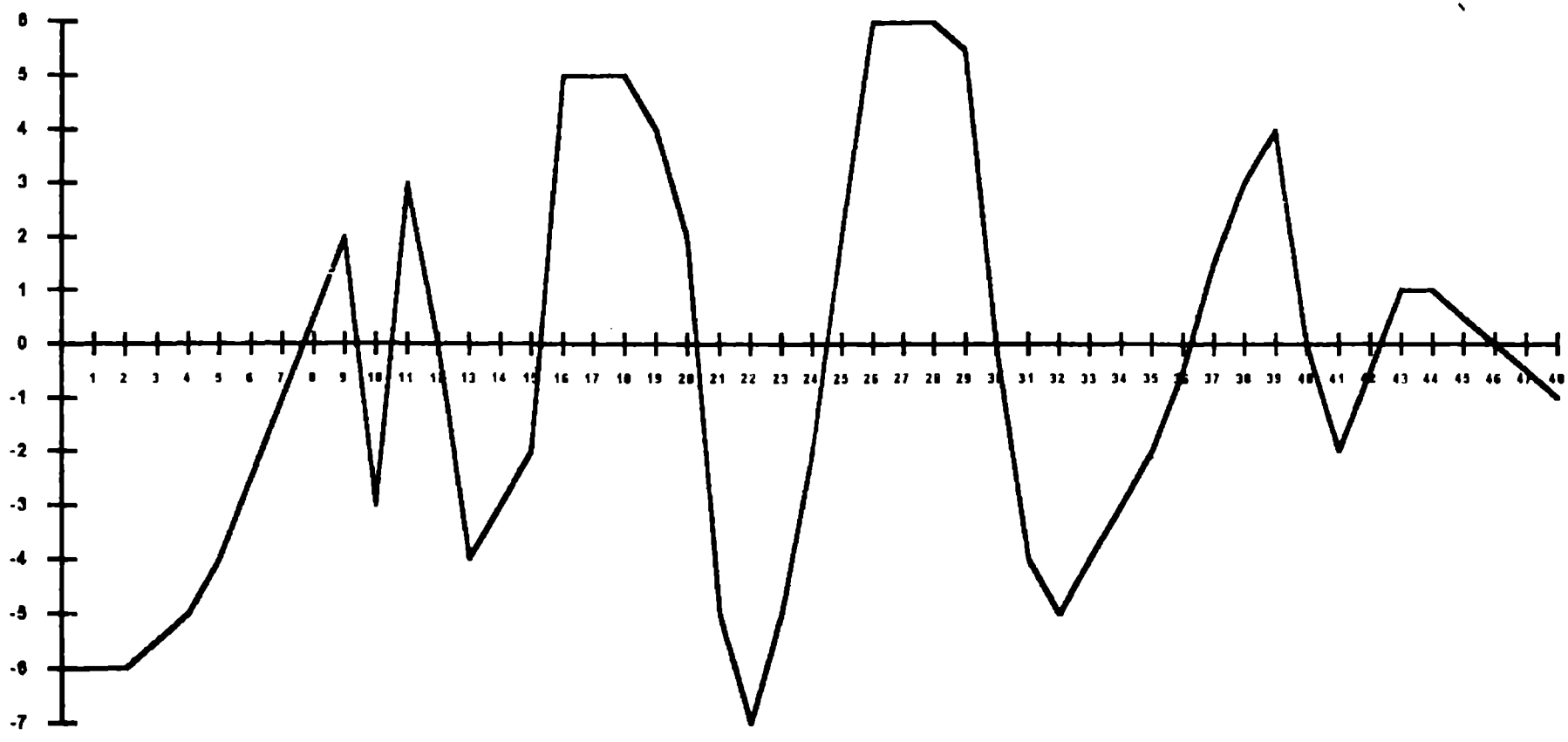


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C. SILVESTRI - *CÂNTECE DE PUSTIU*, piesa nr.3 : curba de evoluţie a tensiunii semantice.

Legendă : - pe ordonată, maximele şi minimele sunt următoarele : M6 =1; M5 =2; M4 =3; M3 =4; M2 =5; M1 =6; m7 =-1 m6 =-2; m5 =-3; m4 =-4; m3 =-5; m2 =-6; m1 =-7.

- pe abscisă este înscris numărul de măsuri al piesei (48).



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GEORGE ENESCU ÎN SALOANELE MUZICALE ROMÂNEŞTI, DUPĂ „ÎNSEMNĂRILE ZILNICE" ALE LUI ALFRED ALESSANDRESCU*

de LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

„Însemnări zilnice" este titlul atribuit unui manuscris aparţinând lui Alfred Alessandrescu, manuscris compus din 42 de agende şi 14 carnete notate zilnic cu începere din anul 1912 – deci pe când autorul lor avea 19 ani –, până în 1959, anul când Alfred Alessandrescu s-a săvârşit din viaţă. Nu lipseşte decât agenda anului 1913, însă s-a păstrat în arhiva Secţiei de Muzică a Institutului de istoria artei „George Oprescu" al Academiei Române un rezumat al acesteia, într-o dactilogramă întocmită de Nicolae Missir datorită căreia am aflat de existenţa întregului şi preţiosului manuscris. Agenda anului 1913 este categoric pierdută, textul dactilografiat de Nicolae Missir părând a fi dictat de Alfred Alessandrescu, din memorie. Notaţiile lui Alfred Alessandrescu, extrem de riguroase, începând cu starea vremii şi precizarea orei, cuprind toate activităţile zilnice ale autorului; ele redau un tablou exact al evenimentelor muzicale şi culturale la care Alfred Alessandrescu a participat direct; totodată corectează informaţia muzicologică şi-i aduce un plus de inedit, pe o perioadă de 47 de ani.

De ce am optat pentru o asemenea temă? (sugerată, de fapt, de D^na^ Clemansa-Liliana Firca, directoarea Muzeului „George Enescu"). Din mai multe motive: pentru că acest Simpozion se desfăşoară în casa unde au avut loc unele dintre cele mai de seamă concerte particulare din România, şi anume în Palatul care a adăpostit un timp seratele muzicale ale Mariei (Maruca) Cantacuzino; pentru că prezenţa lui George Enescu în saloanele muzicale sau în casele particulare unde aveau loc reuniuni muzicale era de o asemenea excepţie încât unei elite de muzicieni şi unei elite de public geniul le impunea audiţia de înalt profesionalism, cu atât mai mult cu cât „salonul muzical" nu funcţiona după criteriile unanim acceptate ale ceremonialului de concert public; şi pentru că aceste date extrase din manuscrisul lui Alfred Alessandrescu, aproape toate inedite, ar trebui să fie incluse în biografia şi în cronologia lui George Enescu. Ce rol au jucat aceste saloane în evoluţia vieţii muzicale româneşti din perioada interbelică vom încerca să desprindem din cele ce urmează. Subliniez că datele prezentate aici sunt limitate la momentele când Alfred Alessandrescu a fost martor şi, deci, ele nu epuizează cercetarea.

Primul „salon muzical" menţionat de Alfred Alessandrescu este „sala de muzică" a Reginei Elisabeta din Castelul Peleş. Aici i-a fost prezentat Alfred Alessandrescu lui George Enescu într-o dimineaţă din luna septembrie a anului 1913: „În după-amiaza aceleiaşi zile, audiţie la Palat, în sala de muzică. Eu cânt la pian *Didona* [poem simfonic de Alfred Alessandrescu – n.n.], Enescu ajutându-mă la başi. El mă laudă şi mă recomandă Majestăţii Sale. În câtva timp Palatul îmi instituie o bursă de 150 lei pe lună, pentru a merge la Paris" [1]. Este singura menţionare despre „salonul muzical" al Carmen Sylvei. După moartea ei, în anul 1916, apariţiile lui George Enescu în sala de muzică de la Castelui Peleş devin mai rare, muzicianul rămânând însă în

* Comunicare susţinută la Simpozionul omagial „George Enescu" din 5 mai 1993, sub egida Muzeului „George Enescu" din Bucureşti.

[1] Extras din rezumatul anului 1913. Ms. dact. întocmit de Nicolae Missir aflat în Arhiva Sectorului de istoria muzicii al Institutului de istoria artei „G. Oprescu" al Academiei Române.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 41, p. 57–62, BUCUREŞTI, 1994

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1 George Enescu acompaniat la orgă de Regina Elisabeta.
Colecţia Institutului de istoria artei „G. Oprescu".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

continuare fidel concertelor de sub patronajul Reginei Maria, organizate fie la Pelişor sau Bran[2], fie la Cotroceni sau la reşedinţa regală de la Iaşi din perioada primului război mondial. Aşa cum reiese din „Însemnările" lui Alfred Alessandrescu, repertoriul interpretat în aceste împrejurări nu era foarte variat. Acompaniat de obicei de Alfred Alessandrescu, Enescu cânta sonatele de Lekeu, Franck, Fauré, *a II-a* de Schumann, *Kreutzer* de Beethoven, *Poemul* de Chausson, *Ciaccona* de Vittali, *Folia* de Corelli; apoi Enescu, singur la pian, „wagneriza", adică citea la pian partituri de Wagner. Pentru Wagner, Enescu a avut un adevărat cult; ştia pe dinafară pagini întregi. Primele audiţii din *Parsifal*, *Lohengrin*, *Tannhäuser* aici au avut loc. Acestea se petreceau în anii premergători primului război mondial. Acest repertoriu se cânta şi la seratele Marucăi Cantacuzino atunci când erau de faţă membri ai familiei regale. De altfel, preferinţele muzicale ale Reginei Maria pot fi aflate şi în mod direct, din cartea autobiografică pe care Regina a scris-o. O serată de la Cotroceni, din 24 ian. / 6 febr. 1916, iese din obişnuit: „Enescu cântă la pian *Visătorul de vise* de Andreescu [Skeletty, poem simfonic pe un scenariu de Regina Maria – n.n.]. Mme [Lucia] Cosma cântă din gură; idem prinţesa Elisabeta. Apoi Enescu schiţează *L'Aprés-midi d'un Faune*, *Les Chansons de Bilitis* [de Debussy] şi melodiile lui". Publicul acestor concerte era constituit din familia regală (regele Ferdinand, Regina Maria, principii Carol şi Nicolae, prinţesele Elisabeta, Mignon şi Ileana, dintre care Elisabeta părea a fi cea mai ataşată muzicii, ea însăşi cântăreaţă, avându-şi propriul ei salon muzical[3]), curtea şi suita regală, miniştri şi diplomaţi împreună cu soţiile lor, „Prinţesa Trubeţkoi cu fiul, care cântă drăguţ la pian" (Bucureşti, 3 iul. 1919), ofiţeri de rang înalt, muzicieni ca Cella Delavrancea şi Florica Muzicescu, Mihail Jora şi Mihail Andricu, artişti invitaţi la aceste serate ca prieteni şi nu întotdeauna cu scopul de a se „produce". „Lume multă" – cum scrie Alfred Alessandrescu – era invitată în ocazii deosebite, cu nuanţe festive sau politice: de Crăciun, de ziua Reginei, în onoarea unor şefi de state. Deşi cânta întotdeauna George Enescu, de la aceste serate lipsea, în mod constant, un personaj important, Maruca Cantacuzino.

După spusele Reginei Maria, Maruca „era bogată, nu depindea de nimeni şi trăia după placul ei, fără să-i pese de critică. Bunăoară, nimic în lume n-ar fi putut-o face să primească o invitaţie; dar îi plăcea să ne adunăm la ea acasă şi [...] ne făcea să ne supunem zâmbitoarei ei tiranii. Petrecurăm astfel nenumărate seri plăcute în semi-obscuritatea salonului ei, căci Maruca avea manii, şi una dintre ele era gustul de a sta aproape în întuneric. Aprindea în vatră un foc mare şi nu îngăduia alt mod de a se lumina. [...] De obicei ne întruneam ca să ascultăm, cântând, pe George Enescu, minunatul nostru violonist şi compozitor, mare prieten al casei. Nenumărate ceasuri încântătoare am petrecut lângă vatra Marucăi *în tăcere* [subl. n.], sub vraja arcuşului său fermecat [...]. Mulţi ani după război, Maruca se mutase în altă casă [?], unde întocmise un soi de mare divan acoperit cu valuri de brocart roşu"[4]. Când soţul ei, Mişu Cantacuzino, muri într-un accident de automobil, în anul 1928, „Maruca îşi închise frumoasa casă cu divanul învelit în brocart roşu; nu se mai făcură adunări în odăile ei întunecoase"[5]. De altfel, cu începere din anul 1928, şi din manuscrisul lui Alfred Alessandrescu dispare orice fel de indicaţie că acest salon ar mai fi avut viaţă. „La capătul unui vestibul dreptunghiular, luminat «a giorno» – scrie Cella Delavrancea – se afla o draperie largă de catifea roşie, în grele falduri. Dibuiai mult până să găseşti uşa şi intrai într-o vastă întunecime"[6]. „De ce atâta obscuritate?" – o întrebase cândva

[2] Există în acest manuscris o singură consemnare despre existenţa unei săli de muzică la Castelul Bran: „[Sinaia] La 10 1/2 cu auto cu Mme Procopiu luăm pe Enescu de la Hotel Boulevard. [...] La 1 suntem la Bran, cu pană de motor. La Bran, Regina, prinţesa Ileana, Liman. Dejunăm sub un copac, pe o stâncă. După dejun, cu Ileana, vizităm palatul. La 4 facem puţină muzică cu Enescu. Beeth[oven], 5^a^, Chausson, *Ciaccona* [de] Vitali" (26 iul. 1923).

[3] "La 5 iau pe Socrat[e Barozzi] la Prinţesa Elisabeta. Aci Mme Procopiu; Mişu, ministru la Londra, [Robert] de Flers, Cella, d^ra^ Berindei, Enescu. Muzică" (Iaşi, 9/22 mai 1918); „La Palat. Serată de adio a francezilor. Aci Regele, Regina, Carol, Niculae, Elisabeta, Mignon, Mme Procopiu, Florica Muz[icescu], Cella, Alice Cant[acuzino], [...], Berthelot [ş.a.]. Cânt cu Enescu. [...] Regina a plâns" (23 febr. / 8 mar. 1918); aceeaşi serată este descrisă şi de Regina Maria: „...mă trântii pe un colţ al marelui divan în camera Elisabetei; rugai pe Enescu să ne cânte simfonia lui «Le Queuex» şi acolo, înconjurată de prietenii care aveau să ne părăsească a doua zi [...], ascultai cu tot sufletul acea muzică de o frumuseţe supra-omenească. [...] Enescu stătea drept, liniştit, în mijlocul furtunii, şi cânta ca un zeu" (Maria, Regina României, *Povestea vieţii mele*, vol. III, Iaşi, 1991, p. 330). Dar şi prinţul Carol, devenit regele Carol al II-lea al României (în 1930), va fi amfitrion al unor concerte la care participa George Enescu. De pildă: „[Sinaia]. La 3 1/2 la Peleş cu [N.] Papazoglu şi [Leon] Mendelsohn. Stăm la Enescu. La 5 Concert. 4^let^ [de] Schumann, *Sonata Kreutzer*, *Folia*, *Bagatela* [de] Scărlătescu, [*Preludiu şi Allegro* de] Pugnani. Regele îmi dă mâna" (25 sept. 1933).

[4] Maria, Regina României, *op. cit.*, vol. II, Iaşi, 1991, p. 216-217.

[5] *Ibidem*, p. 218.

[6] Cella Delavrancea, *Seri de muzică la Maria Cantacuzino*, în vol. Cella Delavrancea, *Dintr-un secol de viaţă*, Bucureşti, 1987, p. 69.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cella pe Maruca. „ – Ce tânără eşti Cella! Maruca surâdea. [...] Tăcerea şi întunericul slujesc la compunerea atmosferei de evadare din concret"[7]. „Maruca interzicea aplauzele, iar, după Wagner, şi comentariile" – continuă Cella Delavrancea[8].

3/16 martie 1915 este data când, pentru prima oară, Alfred Alessandrescu a fost invitat „la Michel Cantacuzino", deci în Palatul Cantacuzino unde Enescu, la pian, cântă Wagner, mai multe seri de-a rândul.

Fig. 2 Maruca Cantacuzino. Colecţia Angela Cerchez.

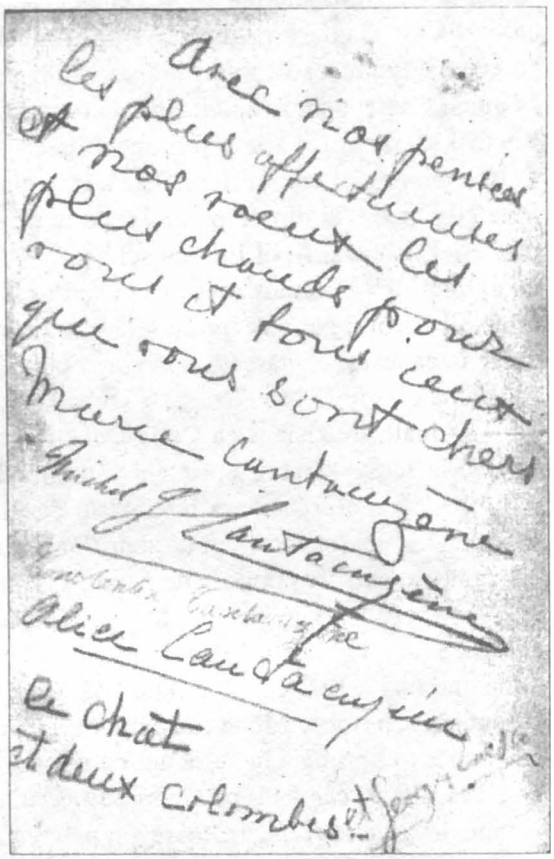

Avec nos pensées
les plus affectueuses
et nos voeux les
plus chauds pour
vous et tous ceux
qui vous sont chers
Marie Cantacuzène
Michel G. Cantacuzène
Constantin Cantacuzène
Alice Cantacuzène
le chat
et deux colombes

Fig. 3 Bilet scris în creion la Iaşi, în timpul primului război mondial: „Monsieur Alexandresco. 153 Sărăriei. Avec nos pensées les plus affectueuses et nos voeux les plus chauds pour vous et tous ceux qui vous sont chers: Marie Cantacuzène, Michel G. Cantacuzène, Constantin Cantacuzène, Alice Cantacuzène, le chat et deux colombes et Georges Enesco". Colecţia Muzeului „George Enescu" din Bucureşti, donaţie Emilia Guţianu-Alessandrescu.

Foarte curând, Alfred Alessandrescu este invitat la Teţcani: „Dim. plecăm din Gara de Nord: Costin, Enescu, care se duce la Dorohoi. Drumul e amuzant. Facem caricaturi. Ajungem la Teţcani. O casă veche boierească, cu fotolii largi şi grele. Un mare hall cu cheminée, tablouri vechi pe pereţi, un imens salon cu un Bechstein, un harmonium: un salonaş; o bibliotecă cu 5 000 volume; etc." (21mar./3 apr. 1915). Câteva luni mai târziu, în salonul Marucăi din Bucureşti, acompaniindu-i pe George Enescu şi pe Maximilian Costin, Alfred Alessandrescu îşi interpretează propria sa compoziţie, *Adagio pentru 2 viori şi pian*. Din acest moment, el devine un invitat permanent al „seratelor muzicale" ale Marucăi, care aveau loc „de două ori pe săptămână" – scrie Cella Delavrancea[9] –, câteodată şi mai des, după cum apare în „Însemnări". Uneori, seratele Marucăi erau organizate de alte persoane[10]. Aproape toate concertele din ciclul de sonate pentru vioară şi pian pe care George Enescu le-a susţinut la Bucureşti şi-au avut avant-premiera în salonul Marucăi.

Programul de pregătire al recitalurilor lui Enescu la care Alfred Alessandrescu era acompaniator se desfăşura de obicei astfel: în ajun se repeta acasă la Alfred Alessandrescu, ca şi în dimineaţa zilei următoare, apoi după-amiaza, înainte de concert, în salonul Marucăi, în faţa unei asistenţe numeroase, din care nu lipseau

[7] *Ibidem*, p. 73.
[8] *Ibidem*, p. 71.
[9] Idem, *Din nou, George Enescu*, în *vol. cit.*, p. 67.
[10] „La 11 1/2 [p.m.] plec cu Jora la Maruka. Regele ne aşteaptă. Julie Ghica, organizatoarea, îngrijată. Cântăm *do minor* de Beeth[hoven]". (29 apr. / 12 mai 1922).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

membri ai familiei regale şi invitaţii obişnuiţi ai Curţii. Parte din acest public îl însoţea, în aceeaşi seară, pe George Enescu, la concertul de la Ateneu. Probabil oboseala acumulată de prea multele solicitări într-o atmosferă ce-i devenise mult prea familiară şi sufocantă în anturajul Marucăi Cantacuzino îl face pe tânărul Alfred Alessandrescu să noteze, uneori: „Îi spun lui Enescu că sunt bolnav", şi refuză invitaţia la palat (Bucureşti, 29 iun./12 iul. 1918); sau: „mă plictisesc oribil" (Bucureşti, 7 apr. 1921); câteodată e şi mai dur în aprecieri.

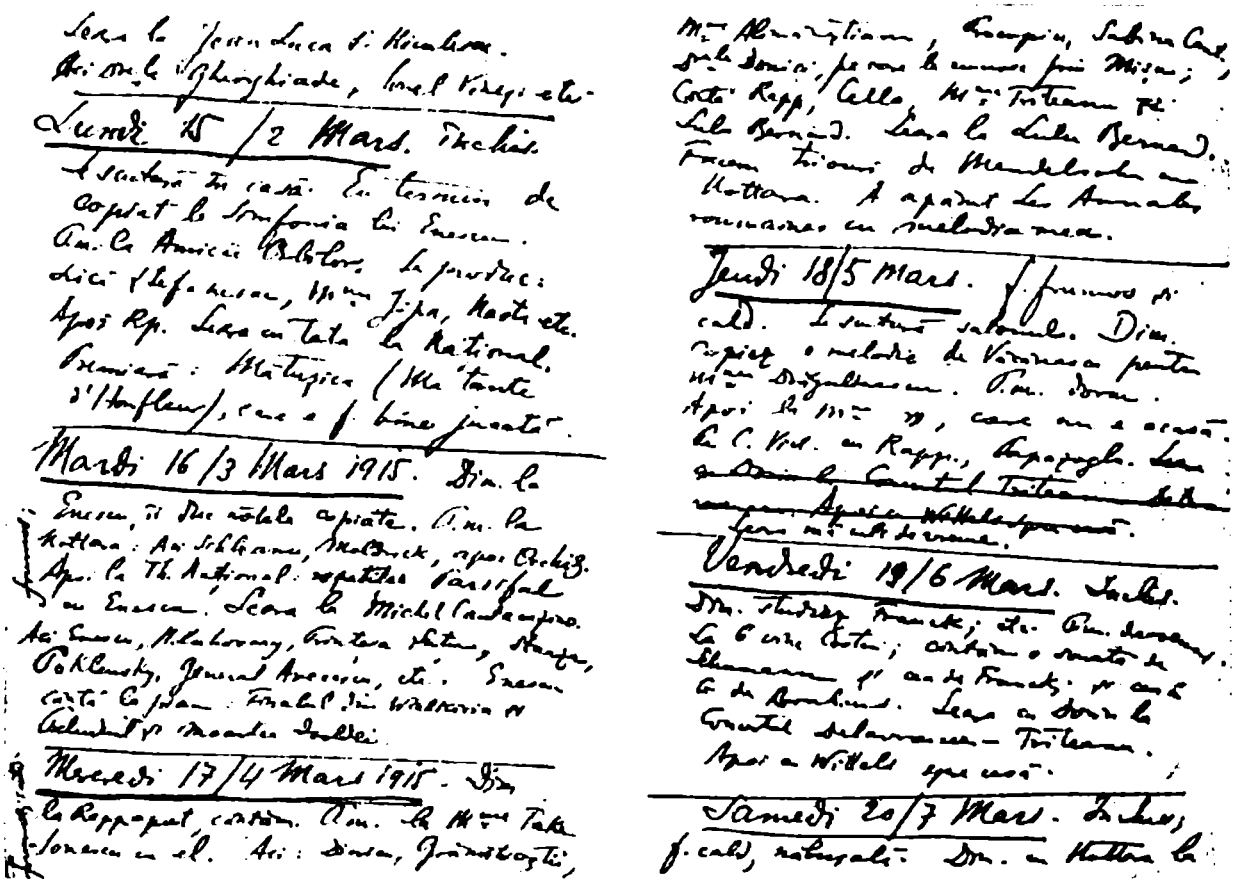


Fig. 4 Pagini din carnetul anului 1915. Colecţia Emilia Guţianu-Alessandrescu.

Dar au fost seri când la Maruca aveau loc şi momente mai deosebite. Astfel, la vila din Copou pe care a locuit-o familia Cantacuzino la Iaşi în timpul primului război mondial, Enescu a cântat la pian în primă audiţie *Pelléas et Mélisande*. Partitura o adusese un ofiţer francez, căpitanul Marchal (13/26 aug. 1917). Tot aici Enescu şi Alessandrescu au citit „câteva sonate de autori necunoscuţi" (Iaşi, 10/23 aug. 1917).

Din aceeaşi perioadă datează şi concertele de trio-uri, cvartete şi cvintete (cu Enescu la violă) din casa profesorului Neculce din Iaşi, un amator de muzică, pianist-diletant, înzestrat cu o bună bibliotecă de partituri, de la care se împrumutau muzicienii aflaţi în refugiu. Tot pe atunci, D-na Psycha, soţia ministrului Greciei, a găzduit în casa ei concerte unde cânta George Enescu, aceste serate urmând în mod evident modelul Marucăi, cel puţin în privinţa repertoriului. La aceste serate era prezentă Maruca, nu însă şi Regina Maria. Irina Procopiu, doamnă de onoare a Reginei Maria, ea însăşi o bună pianistă, patronează în casele ei reuniuni muzicale deschise în special muzicii „noi". În casa de la Iaşi s-a cântat *Quartetul* de Dworak (cu Socrate Barozzi, Rică Breviman, Costică şi Jean Bobescu), Enescu fiind spectator (1/14 febr. 1918): în saloanele ei din Bucureşti sau de la vila „Căpriţa" din Sinaia, George Enescu şi Alfred Alessandrescu au cântat la 4 mâini cvartete de Borodin, Rimsky-Korsakov, Cui, Liadov (Bucureşti, 30 ian. 1919), apoi *Petruşka* de Stravinski (Bucureşti, 8/21 apr. 1922), *Stenka Razin* de Glazunov (Sinaia, 17 aug. 1921, de faţă fiind şi sculptorul Ion Jalea), *Russia* de Balakirev (Bucureşti, 14/27 apr. 1922). După război, muzică rusă se cânta şi la Maruca. Astfel, în salonul de la Teţcani George Enescu împreună cu Alfred Alessandrescu citesc la 4 mâini *Simfonia a II-a* de Borodin şi *Printemps* de Glazunov ("care face senzaţie", – 5 aug. 1921), Stravinski (? – 6 aug. 1921); la fel, şi la Castelul Peleş (*Trio* de Arensky cu Lulu Bernard la violoncel – 2/ 15 sept. 1922).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mai târziu, începând din anul 1928 când salonul Marucăi îşi încetează existenţa, repetiţiile lui George Enescu din după-amiaza zilelor de concert se vor ţine la Irina Procopiu, care-i împrumuta uneori pentru concerte chiar propriul ei pian. Pentru repetiţiile lui George Enescu îşi pun la dispoziţie casele şi alte doamne din elita bucureşteană: Giurgea-Negrileşti, Aslan, Ninette Duca, Micaela Catargi dar şi A.H. Cohen, impresarul lui George Enescu, numai că, în acest ultim caz, aici nu se afla public. Apartamentul său din strada Brezoianu funcţiona aproape ca un studio muzical. În casa lui Cohen, Enescu, acompaniat de Alfred Alessandrescu îi cântă lui Jacques Thibaud *Sonata a III-a „în caracter popular românesc"* (Bucureşti, 17 oct. 1928). Repetiţii, tot fără public, mai aveau lor la Feder, impresar, proprietar de editură şi magazin de muzică. Alfred Alessandrescu era un obişnuit al acestei case, deoarece apare destul de des adnotarea: „încerc un pian la Feder".

Propriile sale compoziţii George Enescu le interpretează fie în salonul Marucăi, fie în casele muzicienilor. La Maruca, Enescu îşi prezintă *Simfonia nr. 2* (Bucureşti, 22 oct. / 4 nov. 1915), *Quartetul op. 22 nr. 1* (Bucureşti, 31 mai 1921, Teţcani, 4 aug. 1921) şi *Sonata „în caracter popular românesc"* (cu Nicolae Caravia la pian – Bucureşti, 30 ian. 1927), la puţin timp după prima lor audiţie publică; mai cântă *Suita a II-a*, „la care lucrează" – scrie Alfred Alessandrescu (Bucureşti, 9/22 oct. 1915). Şi la aceste serate se află „lume multă". Cele mai interesante menţiuni se referă la audiţiile *Oedip*-ului. Audiţiile se succed de-a lungul anilor 1921-1922 şi au loc la Sinaia, la vila Marucăi sau la vila „Făget" – o vilă în drumul spre Cumpătul, după spusele D^nei Emilia Guţianu-Alessandrescu –, sau la vila lui Zarifopol, cât şi la Bucureşti, în casa familiei Emanoil Ciomac şi în casa lui Ion Nonna Otescu, aci în prezenţa lui Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu (9/22 apr. şi 28 aug. / 10 sept. 1922). Ultima însemnare despre lecturile din *Oedip* datează din 19 nov. 1922, Sinaia: „la 5 cu Jora la Maruka [...]. La 6 vine Pynx. [...] După masă Enescu ne cântă tot *Oedip*-ul" (să fie, deci, 19 nov. 1922 data încheierii *Oedip*-ului?) Doresc să mai evidenţiez o singură însemnare a lui Alfred Alessandrescu: „Enescu mă întreabă dacă în caz că moare el prin America, vreau să mă însărcinez cu orchestrarea lui *Oedip*" (Sinaia, 24 iul. / 6 aug. 1922).

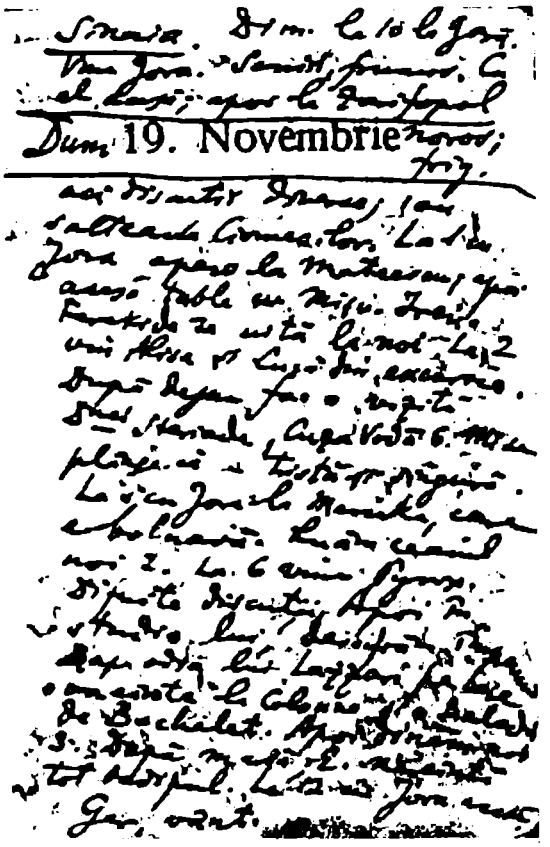

Dum. 19. Novembrie

Fig. 5. Pagină din agenda anului 1922: 19 noiembrie. Colecţia Emilia Guţianu-Alessandrescu.

Aş încheia cu o întrebare: a fost oare salonul muzical românesc din perioada interbelică o ilustrare a mentalităţii principilor medievali care-şi asigurau astfel artişti de curte sau a fost o rezultantă a spiritului modern al unei societăţi ce s-a dorit implicată în promovarea artei pe aceste meleaguri?

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MODIFICĂRILE STRUCTURALE ALE SOCIETĂŢII ROMÂNEŞTI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA REFLECTATE ÎN COMEDIE (I)

de DANIELA GHEORGHE

A reconstitui tabloul societăţii româneşti din secolul al XIX-lea prin intermediul comediei este, credem, o operaţiune nu lipsită de interes. Două raţiuni justifică demersul nostru: prima este de ordin general, decurgând din specificul comediei, iar a doua se raportează la particularităţile epocii pe care dorim să o evocăm.

Astfel, trebuie amintit mai întâi că textul comic este legat prin fire foarte puternice de timpul istoric şi de spaţiul geografic în care a apărut. Caracterul de universalitate al operei marilor comediografi nu vine în contradicţie cu afirmaţia de mai sus: surprinderea unei tipologii umane perene sau a unor mecanisme sociale, pe care, *mutatis mutandis*, le recunoaştem ca funcţionând şi astăzi, nu diminuează capacitatea scrierilor respective de a-şi exprima epoca în mod mai direct şi mai pregnant decât celelalte genuri teatrale. Cum observa Suzanne Langer, comedia are în primul rând un caracter contingent şi etnic[1]. Fără îndoială, nici o formă de artă nu poate fi desprinsă din contextul istoric şi cultural căruia îi aparţine. În cazul comediei, însă, această relaţie de dependenţă este mai accentuată, datorită faptului că la originile genului stă *satira*. Ea nu se manifestă, desigur, cu egală vigoare în toate speciile comicului; căpătându-şi forma plenară în comedia de caractere şi moravuri, satira se estompează în comedia lirică sau romantică, iar în producţiile destinate exclusiv divertismentului facil (sotia, farsa, vodevilul) se îndreaptă spre ţinte minore. Oricum, însă, mai pregnant sau mai difuz, elemetul satiric rămâne o componentă definitorie a genului comic. Or, este limpede faptul că satira se naşte ca răspuns la anumite stări de lucruri ale prezentului. Fără o raportare, fie directă, fie sub formă de aluzie sau parabolă, la realitatea contemporană, exerciţiul satiric s-ar desfăşura în gol şi ar fi lipsit de interes pentru spectatori. Acesta este motivul pentru care comedia, mai mult decât alte genuri, ne ajută să întregim imaginea unei societăţi din două unghiuri complementare: pe de o parte, în ce priveşte tipurile umane, moravurile, relaţiile sociale, elementele vieţii concrete şi, adesea, limbajul cotidian; pe de altă parte, în ce priveşte reacţia spiritului critic, capacitatea publicului dea recunoaşte şi a sancţiona prin râs anomaliile pe care i le înfăţişează comediograful. Sub *aceste* aspecte, scrierile lui Molière, de pildă, ne oferă informaţii mai numeroase asupra vieţii francezilor în secolul al XVII-lea decât o pot face tragediile raciniene. În mod similar, comediile lui Alecsandri şi Caragiale ne furnizează indicii mult mai preţioase despre istoria anilor 1840-1885 decât dramele compuse în aceeaşi perioadă.

Dincolo de aceasta, şansa de a contura imaginea societăţii româneşti din veacul trecut cu ajutorul comediei este substanţial amplificată de chiar trăsăturile epocii respective. Începând cu primele decenii ale secolului al XIX-lea, în Principate se declanşează procesul apropierii de Europa apuseană; vor avea loc schimbări structurale în legislaţie, în sistemul administrativ, în economie. Trecerea de la o societate semi-orientală şi semi-feudală către statul modern de tip occidental (proces încheiat în perioada interbelică) a cunoscut etapa cea mai spectaculoasă abia între anii 1831-1832, când se introduc Regulamentele Organice, şi 1881, când este proclamat regatul României. Imaginea generală a acestor cinci decenii, valabilă în bună măsură şi ulterior, ne înfăţişează o colectivitate umană supusă presiunii unor schimbări majore. Viaţa orăşenească

[1] Suzanne Langer, *Feeling and Form*, London, 1953.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 41, p. 63–73, BUCUREŞTI, 1994

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îndeosebi se transformă într-un ritm dinamic. Apar contradicţiile între „vechi" şi „nou"; în acest climat pentru mulţi confuz, sunt incriminate ca ridicole deopotrivă menatlităţile retrograde şi cele progresiste. Efortul de adaptare rapidă la realităţile europene produc inerente excese, percepute ca hilare. Introducerea regimului constituţional, de exemplu, generează efecte secundare rizibile, izvorând din slaba cunoaştere a noului mecanism de guvernare şi a vocabularului politico-juridic, în mare parte alcătuit din neologisme. Cu dificultăţi şi relativ lent, se formează o clasă mijlocie, care este însă deocamdată dezorientată şi doar în mică măsură capabilă să-şi asume rolul ce-i revine în statul modern. Limba însăşi suferă un intens proces de îmbogăţire, dar, până la cristalizarea formei literare, au loc o serie de controverse şi unii pornesc pe drumuri înfundate. Deci – o lume în continuă schimbare, viu colorată, cu instituţii, valori şi ierarhii încă labile. Or, ce gen dramatic ar fi putut surprinde cu mai multă fidelitate evoluţia acestei lumi decât comedia? Particularităţile epocii nu numai că favorizează dezvoltarea comediei, dar o şi canalizează în anumite direcţii. Astfel, dacă sursa comicului în teatrul european o constituie adesea anchilozarea mentalităţilor, fixarea iremediabilă în clişee a gândirii comportamentului, limbajului, comedia românească din secolul al XIX-lea vizează dimpotrivă aspectele susceptibile, din sânul comunităţii. Aşa se explică numărul mare de personaje care îşi schimbă uşor ideile şi modul de viaţă sau care abandonează concepţii oricum insuficient fundamentate pentru a îmbrăţişa altele. Aşa se explică, de asemenea, impactul neobişnuit de puternic pe care climatul social, politic, cultural, monden îl exercită asupra universului comic; acesta reflectă diverse evenimente politice, reforme, mode etc. – puţine fiind textele care să nu capteze prompt ecourile lumii de dincolo de scenă. Spre exemplu, chiar în cazurile (frecvente) în care intriga se ţese pe canavaua încurcăturilor amoroase, a hazliilor procedee tipic vodevileşti, depistăm aproape mereu elemente care trimit la realităţi contemporane precise. Astfel, tipurilor tradiţionale ale scenariului comic (avarul, îngâmfatul, prostul, fanfaronul, pedantul, ingenua etc.) li se substituie sau li se suprapun figurile nou apărute în societatea românească: bonjuristul, tânăra „educarisită", conservatorul, liberalul, alegătorul, ziaristul, bugetarul etc. Felurite manii lingvistice furnizează mijlocul de a îmbogăţi galeria eroilor comici: sunt aduşi în scenă bătrânii care continuă să utilizeze grecismele din apusa epocă fanariotă, franţuziţii, latiniştii. Pe scurt, atacul satiric se îndreaptă mai puţin spre defectul moral în sine, cât spre ridicolul căruia îi cad pradă oamenii angrenaţi în ameţitorul vârtej al schimbărilor. În „cânticele" sau „şansonete", în vodeviluri, în comedii sunt sancţionate, pe rând: concepţiile „ultra-retrograde", liberalismul „roşu", manevrele electorale, ignoranţa şi debusolarea orăşeanului obişnuit, spoiala de cultură, „stricarea limbii", maimuţărirea modului de viaţă apusean etc.

Privit în ansamblul său, după ce lucrurile s-au sedimentat, secolul al XIX-lea a însemnat pentru societatea românească afirmarea identităţii naţionale, crearea statului burghez modern, apropierea de Occident şi, în concluzie, recuperarea, măcar în parte, a unei întârzieri de sute de ani. Evident, contemporanii au înţeles aceste aspecte, câtă vreme ei înşişi au contribuit la realizarea reformelor şi câtă vreme s-a scris şi s-a vorbit enorm în epocă despre progres, emancipare, europenizare. În acelaşi timp însă, trăind în mijlocul unei lumi în plină metamorfoză, spiritele lucide au sesizat cu uşurinţă discrepanţele între „fond" şi „formă", perturbările adesea hilare generate de transplantarea modelului apusean. Încă la începutul deceniului cinci, Alecsandri observă într-o scrisoare că „moravurile şi tipurile locale" pot constitui „o comoară adevărată pentru un autor dramatic", el indicând ca sursă principală de comic *„caracterul nedeterminat al unei societăţi semi-orientale în care încep a pătrunde ideile şi moravurile occidentale"* [2] [subl. n.]. Tocmai acest context a favorizat dezvoltarea mai viguroasă a comediei în raport cu alte genuri; vocaţia teatrală a naţiei, accentele originale, timbrul specific românesc se regăsesc aici mai mult decât în dramă. Chiar numeroasele prelucrări ale vodevilurilor străine realizate în veacul trecut posedă o inconfundabilă culoare locală, ca să nu mai menţionăm faptul că figura tutelară a dramaturgiei noastre este un comediograf de geniu: Caragiale. Indiferent de valoarea lor estetică propriu-zisă (adesea discutabilă), comediile s-au bucurat de succes, au deschis calea dramaturgiei autohtone şi au oferit suport artei interpretative, care s-a afirmat mai întâi prin spectacole de gen. Pentru noi, astăzi, ele au meritul de a fi surprins, în imagini vii, pitoreşti şi savuroase, o epocă fascinantă a istoriei naţionale.

Comedia din secolul trecut prezintă un element în plus de interes: precum semenii lor din viaţa de toate zilele şi precum unele personaje, înşişi autorii oscilează uneori între puncte de vedere divergente. În

[2] Vasile Alecsandri, *Prefaţă* la *Opere complete. Teatru*, vol. I, Bucureşti, 1903, p. XII–XIII. (Citatul a fost transcris cf. normelor gramaticale şi ortografice actuale; aceeaşi operaţie va fi aplicată tuturor citatelor următoare preluate din ediţii mai vechi.)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

accepţiunea lui clasică, genul comic denunţă *abaterea de la normă*, de la un set de valori şi de habitudini bine definite. Nu acesta este cazul comediei româneşti din secolul trecut, deoarece societatea se afla în plin proces de modelare a unor norme noi. Este motivul pentru care putem întâlni opinii contradictorii nu numai de la o piesă la alta a aceluiaşi autor, dar câteodată chiar în interiorul aceluiaşi text. Alteori apar discrepanţe între vederile autorului şi ideea care se desprinde din text. De exempul, Alecsandri şi Millo, amândoi tineri, amândoi şcoliţi la Paris, satirizează bonjurismul – primul în *Iorgu de la Sadagura* (1844), celălalt în *Un poet romantic* (1850). De altfel, în căutarea unei greu de găsit căi de mijloc, Alecsandri loveşte şi în adepţii şi în adversarii înnoirilor, căutându-le punctul vulnerabil: exagerarea. În schimb, în piesa *O bună educaţie*, deşi ridiculizează ambele tabere, Costache Bălăcescu le absolvă în final, reconciliindu-le printr-un deznodământ cam neverosimil. Inconsecvenţe de acest gen persistă şi mai târziu, cum constatăm în comedia *O alegere la Senat* (1878) de Iacob Negruzzi; opţiunea politică a lui Negruzzi pentru conservatori, clar exprimată în piesă, este contrazisă de însăşi desfăşurarea acţiunii. Vedem cum atât liberalii cât şi conservatorii recurg, în lupta electorală, la aceleaşi metode de mituire şi corupere a alegătorilor. Un alt paradox, des semnalat, este satirizarea în multe comedii a liberalilor, deşi aceştia sunt principalii artizani ai reformei.

Aceste contradicţii nu trebuie să ne surprindă. Ele sunt un simptom al timpului şi apar nu doar în comedie, ci şi (la alt nivel, desigur) în interpretările teoretice elaborate fie în epocă, fie ceva mai târziu. În principiu, necesitatea progresului nu este contestată, dezacordul manifestându-se însă acut în ce priveşte ritmul şi natura reformelor. Junimiştii se pronunţă în favoarea unei dezvoltări lente, organice a societăţii, dezaprobând introducerea forţată, de sus în jos, a unor forme de organizare pe care populaţia nu este încă pregătită să le primească. Revoluţionarismului de tip francez, transplantat la noi de paşoptişti şi liberali, junimiştii îi preferă evoluţionismul britanic. Excedat de înmulţirea unor instituţii lipsite deocamdată de soliditatea celor apusene, Maiorescu lansează celebra teorie a „formelor fără fond", care vizează critic înfiinţarea academiei fără savanţi autentici şi a universităţilor fără profesori competenţi, mediocritatea activităţii parlamentare, proliferarea publicaţiilor lipsite de redactori informaţi ş.a.m.d. Graţie imensului prestigiu maiorescian, se acreditează ideea că spiritualitatea românească ar fi fost alterată prin imitarea fără cenzură a modelelor apusene. Eminescu dă glas nostalgiei după un idealizat trecut patriarhal, după glorioasa vreme a voievozilor. Caragiale consideră că, în absenţa unei societăţi burgheze a cărei expresie ar fi trebuit să fie, statul român modern are un caracter artificial. Mai târziu, dintr-o perspectivă apropiată de a semănătoriştilor, C. Rădulescu-Motru arată în *Cultura română şi politicianismul* (1904) că între sufletul românesc cu trăsături rurale şi aşezămintele burgheze se deschide o prăpastie; că acestea din urmă reprezintă o simplă schimbare de decor, o formă de mimetism social.

De partea opusă a baricadei, alte voci afirmă, dimpotrivă, că reformele care ne-au apropiat de Occident au fost nu numai necesare, dar şi *naturale*. Explicaţiile diferă. În amplul eseu *Spiritul critic în cultura românească* (1909), Ibrăileanu arată că procesul europenizării a fost motivat de: a) *presiune*, deoarece nici o ţară nu se poate sustrage invaziei formelor unei civilizaţii superioare; b) *imitaţie*, deoarece o civilizaţie superioară fascinează; c) *necesitate*, deoarece democraţia şi naţionalismul, consolidate îndeosebi datorită influenţei franceze, ne-au ajutat să contracarăm apăsarea imperiilor vecine. În *Burghezia română* (1925), Ştefan Zeletin atribuie rolul hotărâtor factorului economic, intrării Principatelor în sfera de interese a capitalului apusean: „În procesul de naştere a României moderne trebuie să se deosebească două mari curente: unul zgomotos dar superficial, anume al ideilor liberale care pleacă de la Paris spre Bucureşti şi Iaşi; altul tăcut dar adânc, care pleacă de la Londra spre Constanţa, Galaţi, Brăila: e curentul economiei capitaliste engleze".[3] În fine, Eugen Lovinescu, în *Istoria civilizaţiei române moderne* (1924-1926), avansează conceptul de sincronism, conform căruia nici o societate (deci nici cea românească) nu se dezvoltă într-un spaţiu izolat; „spiritul veacului", spune Lovinescu – preluând o sintagmă a lui Tacit – se răspândeşte prin contagiune de la o ţară la alta.

Deşi neconcordante, toate aceste interpretări conţin partea lor de adevăr; de fapt, ele se completează reciproc, fiecare semnalând aspecte care contribuie la o mai bună înţelegere a complexului proces ce a dus la formarea României moderne.

Renaşterea naţională. Germenii transformării încolţiseră încă în timpul ultimelor decenii ale regimului fanariot. Sunt reluate contactele cu Occidentul, mai mult prin lecturi, dar şi prin călătorii; încep să se răspândească ideile iluministe; bibliotecile particulare adăpostesc volume de Montesquieu, Voltaire, Rousseau; în rândul boierimii cultivate circulă publicaţii ca *Mercure de France, La Gazette de Vienne, Le Journal*

[3] Ştefan Zeletin, *Burghezia română*, Bucureşti, 1991, p. 103.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Littéraire, Notizie del Mondo ş.a. Cariera lui Napoleon este privită cu simpatie de mulţi boieri, însufleţiţi de ideea eliberării naţionale, dar ignorând deocamdată problema libertăţilor civice. Într-o *Notiţă biografică*, Gheorghe Asachi scrie despre sine, evocând între altele perioada de tinereţe când se afla la studii la Roma: „La anul 1812, când Napoleon I a întreprins a sa mare espediţie în Rosia, generalul Miollis, comandantul garnizoanei franceze din Roma, a îndemnat pe *Asachi* a se înturna în Moldova, unde, după zicerea sa, armia franceză avea din Rosia să treacă spre a restatornici imperiul antic al Daciei. Astă idee a electrizat pe *Asachi*, dar cu înturnarea sa la Iaşi a auzit despre memorabila catastrofă din Rosia, şi în loc de francezi a aflat pe principele Scarlat Calimahi cungiurat de o ceată de fanarioţi, care, în mândria lor, dispreţuiau tot sentimentul de naţionalitate română [...] Toate dregătoriile erau cuprinse de aceşti greci".[4]

Împovărând de un secol ţările române, regimul fanariot a avut totuşi şi unele laturi pozitive, între care răspândirea culturii greceşti. Călinescu identifică aici chiar prima filieră prin care s-ar fi realizat, în epoca modernă, apropierea de Europa civilizată: „... foarte mulţi boieri au două feţe: ca oameni de cultură grecească ei sunt nişte europeni, ca simpli români, nişte oameni de formaţie orientală".[5] Afirmaţia călinesciană trebuie privită însă cu precauţie; adevărata renaştere a spiritului naţional s-a produs prin contactul direct cu Apusul şi prin *desprinderea* de formele culturii greceşti, chiar dacă aceasta a contribuit la crearea terenului pregătitor. În fond, fanariotismul, ca expresie a dominaţiei politice otomane, cantona societatea românească în aria Orientului[6]. Să nu uităm, de pildă, că învăţământul în limba română s-a dezvoltat prin concurenţă cu Academiile greceşti din Bucureşti şi Iaşi. (Dacă acestea reprezentau un focar de cultură, în schimb Alecsandri avea să-i satirizeze – sub înfăţişarea lui Chir Loghiotatos din *Nunta ţărănească* – pe dascălii greci particulari, care, în anii copilăriei lui, îi băteau pe băieţi cu nuiaua ca să înveţe gramatica elină). Pe de altă parte, spiritualitatea românească s-a putut regăsi mai uşor pe sine însăşi, după cum era natural, prin contactul cu cultura popoarelor neo-latine, dintre care francezii vor juca rolul decisiv.

Cronicarul acestor ani este boierul muntean Iordache Golescu – precursor, alături de moldoveanul Costache Conachi, al dramaturgiei autohtone. El creionează o schiţă sumbră a Valahiei din timpul ultimilor fanarioţi (Caragea şi Şuţu), dar şi din timpul domniei pământene (de după 1822) şi regulamentare (de după 1831). Colaborând, ca demnitar, cu toate cele trei regimuri, Iordache Golescu are avantajul de a cunoaşte dinăuntru abuzurile, corupţia, manevrele de culise; din acelaşi motiv îi lipseşte însă detaşarea: diverse conflicte şi rivalităţi îl fac să-şi plaseze inamicii în tabăra „patri-hoţilor", în timp ce el însuşi şi prietenii săi apar ca autentici patrioţi. Piesele autorului sunt de fapt nişte pamflete politice dramatizate, de o extraordinară virulenţă, scrise într-un limbaj crud, la limita vulgarităţii. Alături de oamenii de rând (personaje fictive), apar aici marii boieri ai vremii, atacul al persoană îmbrăcând forme vehemente. În *Starea Ţării Rumâneşti pă vremea asidosiei*, scrisă în 1818 după fuga lui Caragea, este denunţată politica fiscală deosebit de împovărătoare practicată de fanarioţi. Asidosia (scutire temporară de dajdii, permisă de Poarta Otomană în anumite perioade de restrişte) nu numai că nu se aplică sub domnia lui Caragea, dar, prin maşinaţiunile maleficului logofăt Belu, birurile se înmulţesc. Scena strângerii banilor de către zapcii prilejuieşte crearea unei imagini de coşmar a satului românesc: „Bărbaţii legaţi cot la cot, nevestele închise pîn coşare, slujătorii cu bicele asupra lor [...] auzeai pă copii răcnind, fetele plângând, zmulgându-şi părul din cap şi toţi [...] să jălea ca la moarte"[7]. Jaful fiscal este practicat pe scară largă, cu atât mai mult cu cât, pe lângă continua scurgere de capital către Poartă, dregătorilor locali li se cuvine o sumă procentuală din diferite dări. În plus, controlul asupra cheltuielilor vistieriei este pur formal: „... toţi boierii, peşin, împreună cu mitropolitul şi episcopii iscălea condica dă bună şî dă dreaptă, fără a mai intra cineva în vreo cercetare..."[8]. În *Prescurtă însemnare dă turburarea Ţării Rumâneşti*, Iordache Golescu consemnează evenimentele tulburi ale anului 1821; sunt acuzaţi cu duritate marii boieri Grigore Ghica, Barbu Văcărescu şi Grigore Brâncoveanu (toţi trei vel-bani, deci deţinători ai rangului celui mai înalt din Muntenia). După ce îl instigă pe Tudor Vladimirescu la organizarea unei răscoale anti-fanariote, aceştia fug şi lasă ţara pradă anarhiei, pradă dezordinilor provocate atât de panduri, cât şi de eteriştii prinţului Ipsilanti, a căror revoltă se declanşase în acelaşi timp. Iordache Golescu nu se lasă impresionat de faptul că răscoala lui Tudor şi „zavera" eteriştilor (cu toate că ambele mişcări eşuează) îi determină totuşi pe turci să restituie

[4] Gheorghe Asachi, *Notiţie biografică. Suplement la articolul Asachi, publicat în Dicţionarul contimpuranilor, Paris, 1858*, în *Opere*, vol. II, Chişinău, 1991, p. 490.

[5] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, 1982, p. 64.

[6] v. şi Vlad Georgescu, *Istoria românilor de la origini până în zilele noastre*, Bucureşti, 1992, p. 118-121.

[7] Iordache Golescu, *Starea Ţării Rumâneşti pă vremea asidosiei*, în vol. *Scrieri alese*, Bucureşti, 1990, p. 22.

[8] *Ibidem*, p. 29.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Valahiei şi Moldovei un vechi privilegiu: acela de a avea domni pământeni. Autorul nu vede aici motiv de bucurie decât pentru norodul naiv, care se trezeşte de latfel repede la realitate. În piesa *Barbul Văcărescul, vânzătorul ţării*, vedem cum protagonistul îl convinge pe domnul nou-numit (este vorba de Grigore al IV-lea Ghica) să recurgă la aceleaşi tertipuri care„a umplut pă Caragea şi pă Şuţul, în scurtă vreme, dă sute, mii şî milioane dă bani" [9]. Desigur, fanariotismul nu putea pieri de la o zi la alta decât ca regim politic, nu şi ca metode de guvernare; cinic, Barbu Văcărescu avertizează: „Să-mi razi barba aceasta, arhon vornice, dă nu să vor urma jafurile şî dă acum înainte tot ca mai nainte, încă şî mai ce!" [10].

Satirele politice ale lui Iordache Golescu vădesc o încrâncenare sumbră, un pesimism exagerat, care corespund fără îndoială jalnicei stări de lucruri din ţară. Ele nu surprind însă deloc *spiritul* timpului. Mai degrabă izbuteşte acest lucru fratele lui Iordache, Dinicu Golescu, în cunoscutele însemnări făcute cu prilejul călătoriei în Austria, Italia şi Elveţia; răzbat şi de aici complexul de inferioritate, ruşinea pentru înapoiata şi umilita Valahie; dar totodată se face simţită în jurnal şi o arzătoare dorinţă de schimbare. Or, această dorinţă este cu adevărat prezentă în sânul unei însemnate facţiuni de orientare liberală a boierimii. După reinstaurarea domniilor pământene în 1822, începe o epocă a speranţei; se întocmesc proiecte de reformă, apeluri şi proclamaţii, moldoveanul Ionică Tăutu elaborează o „constituţie cărvunară" cu încuviinţarea domnitorului Ioniţă Sandu Sturdza, iar poetul Barbu Paris Mumuleanu anunţă „fraţilor simpatrioţi" ivirea unui „veac nou".

Nici acum însă, şi nici mai târziu, acţiuni politice majore nu pot fi realizate decât prin exploatarea abilă a conjuncturilor internaţionale. Între acestea, un rol de căpătâi îl deţin rivalităţile dintre cele trei mari imperii vecine: Turcia, Rusia şi Austria. (De altfel, între 1711 şi 1829, Principatele au servit ca teatru de operaţiuni pentru şapte războaie şi au suportat în repetate rânduri staţionarea pe teritoriul lor a armatelor beligerante. Acest fapt se va repercuta şi asupra vieţii mondene, boierimea începând să prindă, datorită ofiţerilor ruşi şi austrieci, gustul balurilor, al jocurilor de cărţi. Femeile, mai ales, sunt foarte receptive la noul mod de viaţă; ele şi abandonează, primele, vestimentaţia orientală. În comedioara în versuri *Amoriul şi toate harurile*, Conachi se plânge că, în timpul ocupaţiei dintre 1806-1812, femeile flirtează cu ofiţerii ruşi şi, pentru a fi admirate, se plimbă toată ziua cu „butca", „foarte împodobite" şi purtând „corsetă").

Conflictele între turci şi ruşi, precum şi situaţia românilor prinşi în acest joc de interese, găsesc un viu ecou în imaginaţia populară, reflectându-se în scenariile simple, dar hazlii, ale teatrului de păpuşi. Într-un cânticel comic (reprezentat în stagiunea 1864-1865), Alecsandri va evoca figura lui Ion, cunoscutul păpuşar ieşean din mahalaua Tătăraşi; acesta aminteşte nostalgic de „personajele" cu care a delectat vreme de mulţi ani publicul, între care „Turcu şi Cazacu, Pilaf Aga şi cu Moscov Ghiaur, duşmani de moarte care luaseră deprindere a-şi giuca calu' pe pământu' nostru, de câte ori nu s-ajungeau cu târgu'. Noi, tătărăşenii, care, cum o dat Dumnezeu, avem şi noi o ţară de *politichie* şi de *plapomaţie*, i-am giucat pe degite şi i-am pus în cuşca păpuşilor; însă când vin Ruşii în ţară, facem pe Cazac de taie capu' Turcului, şi dimpotrivă, când vin Turcii, Pilaf Aga descăpăţânează pe Moscov Ghiaur... Ce să faci? Trebuie să urli cu lupii şi să strigi la covrigi cu Covri...oţii dacă vrei să încapi în lume" [11]. Iacob Neguzzi îşi aminteşte şi el cum, copil fiind, asista la reprezentaţiile trupelor ambulante de păpuşari, ce jucau în timpul carnavalului (de Crăciun); pe lângă scenete cu alte păpuşi, ca Vasilache, Jupân Leiba, Ciobanul cu oaia, Napoleon Bună Parte, apăreau invariabil Turcul şi Rusul, ciondănindu-se şi războindu-se între ei, câştigând când unul, când celălalt. Dar, notează povestitorul, „eu am apucat numai biruinţa Muscalului şi am văzut capul rătezat al Turcului, rostogolindu-se de-a lungul marginii hârzobului cu turban cu tot" [12]. Născut fiind în 1842, era normal ca Iacob Negruzzi să apuce, în anii copilăriei sale, „numai biruinţa Muscalului".

Într-adevăr, încă în urma războiului din 1828-1829, încheiat prin Tratatul de la Adrianopole, balanţa influenţei politice în Principate înclină hotărâtor de partea Rusiei, care capătă statutul de putere protectoare, în timp ce suzeranitatea otomană rămâne mai mult formală. Se desfiinţează monopolul turcesc asupra exportului, ceea ce permite dezvoltarea contactului comercial cu Apusul. Cum observă Ştefan Zeletin, „îndărătul luptelor noastre de neatârnare şi unitate naţională [...] stă prozaicul dar puternicul sac de grâu" [13]. Sub preşedinţia lui Kiseleff şi cu colaborarea boierilor români, sunt elaborate Regulamentele Organice, care, cu toate limitele lor, au meritul de a fi modernizat considerabil legislaţia şi sistemul administrativ.

[9] Iordache Golescu, *Barbul Văcărescul, vânzătorul ţării*, în *vol. cit.*, p. 63.

[10] *Ibidem*, p. 80.

[11] Vasile Alecsandri, *Ion Păpuşariul*, în *op. cit.*, vol. I, p. 47.

[12] Iacob Negruzzi, *Din copilărie*, în *Scrieri alese*, vol. II, Chişinău, 1992, p. 10.

[13] Ştefan Zeletin, *op. cit.*, p. 107.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ca orice schimbare, şi aceasta stârneşte reacţii adverse. În *Comodia vremii* de Costache Facca, scrisă în 1833 şi reprezentată în 1835 de elevii Societăţii Filarmonice, doi boiernaşi bătrâni (care exprimă, într-o oarecare măsură, chiar opinia autorului) oftează nostalgic după timpurile lui Caragea. Cuconul Pavel nu e mulţumit, deşi primeşte leafă bună ca slujbaş la o judecătorie; el trebuie însă să se lupte cu tot felul de „vorbe franţuzeşti", noua terminologie juridică fiind peste puterea lui de înţelegere: „În scurt, toţi te ia-n picere, nu ştiu cum să ţi le zic,/ parc-ar fi farmazonie, că eu nu pricep nimic" [14]. Iar cuconul Ianache îi ţine isonul: „Unde-s vremile acelea pă când odihnit şădeai,/ Fără pravilă şi delle [procese – *n.n.*], toate ţi le isprăveai?/ Împărţeai cu toţi frăţeşte şi ne-ncontenit curgea;/ Era, zău, nepreţuită pravila lui Caragea!" [15].

Bătrânii cârcotaşi ai lui Costache Facca protestează tocmai împotriva elementelor moderne şi pozitive pe care le aduce epoca regulamentară (după cum, de altfel, ei dezaprobă „franţozoaia", „bontonul", „ceaiurile", „pălăriile" – pe scurt moda apuseană pe care începuse să o adopte tânăra generaţie). Adevăratul pericol nu se afla însă aici, ci în ingerinţa tot mai puternică a Rusiei în treburile interne ale Principatelor. Ruşii impun introducerea unui articol adiţional la Regulamente, prin care Adunărilor Obşteşti le este interzis a vota vreo măsură ce ar fi deranjat Petersburgul. Primit relativ uşor în Moldova, acest articol stârneşte mare împotrivire la Bucureşti, unde opoziţia liberală este condusă de colonelul Câmpineanu. Acesta efectuează în 1839 o călătorie la Constantinopol, Paris şi Londra, pentru a denunţa amestecul rusesc şi a cere sprijin în favoarea unirii, la întoarcere suferind şi o perioadă de detenţie. Episodul plecării lui Câmpineanu în străinătate este consemnat în comedia *Voiaj din Podul Mogoşoaii până în ţigănia Vlădichii. Călătorie pe uscat şi pe mare*, scrisă probabil chiar în 1839. Piesa, lipsită de virtuţi teatrale şi continuând mai mult linia pamfletelor dramatizate ale lui Iordache Golescu, este un atac incisiv, răutăcios, dar adesea plin de vervă şi duh, la adresa lui Câmpineanu şi a anturajului său. Paternitatea lucrării este incertă, dar investigaţii mai noi [16] o atribuie lui Ion Heliade Rădulescu. Cu câţiva ani mai devreme, în 1833, Heliade şi Câmpineanu colaboraseră la înfiinţarea Societăţii filarmonice, instituţie menită să deschidă drumul teatrului românesc; din păcate, diverse intrigi de culise şi firea orgolioasă a lui Heliade duc la deteriorarea relaţiilor dintre fondatori, iar Societatea filarmonică se destramă după vreo doi ani de activitate. Acest conflict ar explica poziţia lui Heliade faţă de Câmpineanu, deşi acesta din urmă reprezenta, în momentul respectiv, vârful de lance al luptei pentru emancipare naţională, unire şi reforme. Dincolo însă de portretul caricatural pe care comediograful îl face lui Câmpineanu (colonelu Câmp-n-am), lui Grigore Alexandrescu (Gugorici) şi lui Cezar Bolliac (Că-te-tai), merită reţinut tabloul mediului politic, surprins cu vivacitate în câteva scene care anticipează opera caragialiană. Duplicitatea şi oportunismul amicilor lui Câmp-n-am, abia camuflate de o retorică patriotardă, ies la iveală când trebuie semnat documentul protestatar:

„UN PATRIOT: Eu, frate, ştii până unde mi-am pus pieptu pentru patrie, dar iscălitura nu poci să mi-o pui, pentru că îmi am şi eu enteresurile mele, şi condeiul, unde-l pui, rămâne scris, bată-l să-l bată, ca dracu! Aminterea, pentru frăţia noastră şi curatul prieteşug, zi-mi în foc să întru, că o fac, pă viul Dumnezeu!

ALT PATRIOT: Eu am apucat odată să-mi dau vorba că sunt cu voi, nu mă mai las de-aş şti că merge lucru şi până la moarte. Dar iscălitură... ştii, e lucru ce rămâne, şi nu poci să o fac (...)

TOŢI PATRIOŢII: Nici eu nu pui iscălitură!

ALT PATRIOT: Aminterea pentru patrie ne luptăm cât om putea!" [17]

Amestecul Petersburgului în problemele Principatelor se extinde până la chestiuni aparent minore. Domnitorul moldovean Mihail Sturdza îşi trimite copiii şi pe tânărul Kogălniceanu la studii în Franţa, în 1834; acest fapt îi atrage observaţii reprobatoare din partea consulilor ruşi. Peste ani, Kogălniceanu avea să-şi amintească: „Educaţiunea franceză se părea marelui nostru protector, Împăratul Nicolae I, prea revoluţionară; furăm dar luaţi din Lunéville şi conduşi la Berlin la sfârşitul anului 1835" [18]. Temerile ţarului erau, de altfel, perfect justificate. Dacă aspiraţia emancipării naţionale şi tendinţele reformiste se conturaseră deja, impulsul hotărâtor avea să fie dat de tinerii boieri care studiază la Paris. Aici, viitorii paşoptişti audiază cursurile lui

[14–15] Costache Facca, *Comodia vremii*, în vol. *Primii noştri dramaturgi*, Bucureşti, 1960, p. 70.

[16] A se vedea comentariul lui Paul Cornea în vol. *Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea*, Bucureşti, 1986; articolul lui Mircea Anghelescu *Heliade inedit, Scriitorul de teatru*, în *Luceafărul*, nr. 46, 16 noiembrie 1985.

[17] [Ion Heliade Rădulescu], *Voiaj din Podul Mogoşoaii până în ţigănia Vlădichii*, în vol. *Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea ...*, p. 285.

[18] Mihail Kogălniceanu, *Discurs la jubileul de 25 de ani al Academiei Române*, rostit la 1 aprilie 1891; în vol. *Scrieri alese*, Bucureşti, 1948, p. 192.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Edgar Quinet, Jules Michelet şi Adam Mickiewicz, înfiinţează o societate studenţească sub preşedinţia onorifică a lui Lamartine şi, în contact cu mediile revoluţionare franceze, se înflăcărează la ideea libertăţii, egalităţii, fraternităţii. Declanşată în principal prin acţiunile acestei generaţii, revoluţia de la 1848, repede stinsă în Moldova, izbuteşte în schimb în Valahia să clatine din temelii regimul regulamentar, ce nu poate fi restabilit decât printr-o comună intervenţie armată ruso-turcă. Totuşi, regimul se va dezagrega peste câţiva ani, datorită înfrângerii Rusiei în războiul Crimeei, precum şi datorită intensificării, în interior, a mişcării liberale şi unioniste. Trecând în 1856 sub garanţia celor şapte mari puteri, românii sunt invitaţi să-şi exprime doleanţele. În această perioadă, marcată de desfăşurarea lucrărilor Divanurilor ad-hoc, teatrul trece şi el la o ofensivă de sensibilizare a opiniei publice. Aluzii sau chemări directe la unire se fac auzite atât în scrieri de tonalitate mai gravă (tablouri naţionale, alegorii istorice etc.), cât şi în vodeviluri, şansonete comice, dialoguri politice umoristice semnate de Alecsandri, I. Dimitrescu-Movileanu, Iorgu Caragiali ş.a. Convenţia de la Paris din 1858 (act cu caracter constituţional) ratifică majoritatea propunerilor votate la Bucureşti şi la Iaşi în cadrul Divanurilor, astfel încât calea este acum larg deschisă pentru unire, pentru introducerea şi consolidarea regimului parlamentar, pentru modernizarea legislaţiei.

În cele trei decenii scurse între 1829 (anul Tratatului de la Adrianopole) şi 1859 (anul Unirii), renaşterea naţională se transformă din aspiraţie în realitate. Tot astfel, apropierea de Occident. Se construiesc palate şi conace boiereşti, clădiri publice – un frumos edificiu fiind Teatrul cel Mare din Bucureşti, înălţat după planurile arhitectului Heft şi inaugurat în 1852. Vestimentaţia orientală este înlocuită cu „haine nemţeşti"; în saloane, în locul limbii greceşti, se vorbeşte franceza. Înfiinţată aproape simultan în Valahia şi Moldova în 1829, presa începe să capete pondere în viaţa cetăţenească. Treptat, alfabetul chirilic este înlocuit cu cel latin. În ciuda împotmolirii activităţii la Societatea filarmonică din Bucureşti (înfiinţată în 1833) şi la Conservatorul filarmonico-dramatic din Iaşi (înfiinţat în 1836), teatrul autohton îşi croieşte şi el drum. În concurenţă cu trupele franceze de teatru şi varieteu, cu trupele italiene de operă, cu trupele germane de operetă, actorii români vor trece, nu fără dificultăţi şi efort, de la diletantism la profesionism. După 1840, sub pana lui Alecsandri, a fraţilor Costache şi Iorgu Caragiali, a lui Millo, a lui Costache Bălăcescu, a lui Negruzzi, comedia înfloreşte, atât prin bucăţi originale, cât şi prin prelucrări, adaptări, localizări. De aici înainte, piesele şi spectacolele de gen vor aşeza tot mai des în faţa societăţii româneşti oglinda satirei. Este, acesta, semnul unei îmbucurătoare lucidităţi; militantismului de sorginte paşoptistă ce impregnează o bună parte din literatura şi publicistica epocii, comedia îi opune, după puterile ei – ce-i drept, până la Caragiale, modeste – un necesar „spirit critic".

Scena politică. Este bine cunoscut faptul că, în absenţa unei clase burgheze puternice, stindardul luptei pentru reforme politice l-a purtat boierimea. Evident, nu este vorba de boierime în ansamblul ei, ci de o pătură cultivată, aspirând la propăşirea ţării; de asemenea, nu este vorba de un program de acţiune unitar, ci de o tendinţă liberală şi una conservatoare, aceasta din urmă având mai mult un rol moderator.

Aici trebuie menţionat un aspect important: de la reforma introdusă de Constantin Mavrocordat la jumătatea secolului al XVIII-lea, apartenenţa la clasa boierească nu mai era o chestiune ereditară, ci depindea de obţinerea unei dregătorii. Regulamentele Organice au mers şi mai departe; cinul (rangul) boieresc putea fi acordat, pentru merite, printr-un pitac al domnitorului. Aceste două reforme, cu caracter antinobiliar în esenţa lor, deschid însă poarta unui intens trafic de influenţă şi obţinerii titlurilor pe bani. Dacă exceptăm primele cinci ranguri din arhondologie, deţinute de „protipendadă", adică de familii vechi, la cinurile inferioare au acces tot mai mulţi inşi, unii de calitate îndoielnică: parveniţii sau, conform vocabularului epocii, „ciocoii". Din rândul acestora (dar nu numai) se recrutează o pătură retrogradă; Călinescu îi caracterizează ca „ajunşii ultimelor decenii, boiernaşii intraţi în lumea privilegiilor pe calea slujirii la curţile mari, ispravnicii, sameşii, pitarii, clucerii dintr-o vreme de cânzare deşănţată a caftanelor. Toţi aceştia vor să înainteze, să guste din plin noua lor stare. Liberalismul tinerei boierimi generoase îi sperie şi ei devin apărătorii unui vechi regim nemişcat, creând clasa «tombaterelor», a bătrânilor mici slujbaşi cu parapon, îmbinişaţi şi îngiubelaţi" [19]. Cu doi dintre aceştia ne-am întâlnit deja: Ianache şi Pavel din *Comodia vremii*, care se vaită că au apucat „o vreme rea". Altul este cuconul Eftimie din *O soaré la mahala* de Costache Caragiali, comedie publicată în 1847. Eftimie, treti-logofăt, se laudă că a făcut „slujbe însemnate" ţării, ajutându-i pe turci la 1821: „Când fură turcii cu rezmiriţă, cine mai era ca mine? Într-o zi de dimineaţă până la prânz, făcui o mie trei sute de cară de beilic [corvoadă – *n.n.*]. Rumânu tremura ca varga la numele de Eftimie [...] Bre, bre! Ce era şi p-atunci! Ce vremi

[19] George Călinescu, *op. cit.*, p.195.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fericite, ce locmale [chilipiruri – *n.n.*] ... Mă jucam cu banii!"[20]. Personajul nu întârzie a-şi oferi serviciile şi regimului regulamentar: „Dar acu, când cu ruşii, cine era tare şi mare? Eftimie, săracu!"[21]. Treti-logofătul este supărat că, în ciuda promptitudinii lui în a servi puterea, nu a căpătat un cin superior. Cel mai mult îl deranjează însă epoca, în care nici măcar preotul nu mai respectă „arhontologhionul" mahalalei şi îi miruieşte pe enoriaşi de-a valma, fără a respecta ordinea ierarhică. Pe un serdar care opinează că, în biserică, se cere o purtare creştinească, îl apostrofează vehement: „E, m-am aprins, n-am mai putut ţinea şi i-am spus că nişte asemenea boieri ca dânsul au dat nas mojicilor, au stricat toată sistima de arhontologhion, şi, pe nesimţite, au urcat pe toţi ăia până la dânşii..."[22].

„Tombaterismul" însă, cum era de bănuit, îşi face simţită prezenţa nu doar în rândurile ciocoimii, ci şi între „evghenişti" (boierii de starea întâi, protipendada). Ampla frescă a societăţii moldoveneşti din deceniul cinci, zugrăvită de Alecsandri în piesa *Boieri şi ciocoi* (1874), aduce în prim plan figuri caracteristice din timpul lui Mihai-vodă Sturdza. Boieri mari, membri ai Sfatului, ca marele postelnic Evghenidis, polcovnicul Viteazovici, aga Neamuş se pronunţă împotriva bonjuriştilor, care vor progres „pripit", „nebun", „franţuzesc"; ei înşişi conduc ţara exclusiv conform propriilor interese, se lasă mituiţi, fac sluj când în faţa sultanului, când a ţarului. În umbra evgheniştilor, mişună o faună la fel de respingătoare: boiernaşii de rang inferior, ca pitarul Slugărică, slugerul Trufandachi şi, mai ales, intrigantul şătrar Lipicescu – ipocriţi, slugarnici, linguşitori, exploatând din plin poziţia stăpânilor lor, iar atunci când pot, săpându-i pe la spate.

La scurt timp însă după epoca regulamentară, cinurile se vor desfiinţa, printr-un articol al Convenţiei de la Paris din 1858. Faptul cu totul remarcabil este că acest articol nu făcea decât să consfinţească o prevedere a Divanului ad-hoc din Moldova (muntenii nu luaseră în discuţie chestiunea respectivă, considerând-o o problemă internă ce urma a fi rezolvată ulterior). Ceea ce se întâmplă însă la Iaşi – şi ceea ce probabil s-ar fi întâmplat şi la Bucureşti – este uimitor: în octombrie 1857, membrii Adunării ad-hoc votează cu aclamaţii (neînregistrându-se decât o singură abţinere) abolirea privilegiilor de clasă, egalitatea deplină a cetăţenilor în faţa legii. Or, trebuie amintit că rangul boieresc nu asigura doar o anumită poziţie în ierarhia socială, ci şi avantaje materiale, între care cel mai însemnat era scutirea de impozite. Kogălniceanu, membru în Divan, îşi aminteşte cum vicepreşedintele Costache Negri a salutat rezultatul votului, adăugând că „abnegaţia vechilor clase privilegiate arată patriotismul care insufla adunarea ..."[23]. Kogălniceanu ne mai asigură că „reforma egalitară" a stârnit ecouri favorabile în întreaga ţară, boierii mari şi mici lepădându-se de titlurile şi privilegiile lor. Înclinăm să credem că la acceptarea reformei au contribuit nu doar patriotismul şi spiritul luminat al boierimii, ci, în bună măsură, euforia extraordinară a momentului: în 1857, românii au în sfârşit şansa de a-şi hotărî destinul, sub oblăduirea Puterilor garante. Cert este că măcar unii din foştii boieri trebuie să fi regretat pierderea privilegiilor. În cânticelul *Sandu Napoilă ultra-retrogradul*, personajul (vel-clucer) se arată profund jignit de obligaţia plătirii „capitaţiei". Ca „bun patriot", Napoilă a trăit şi el entuziasmul acelor ani, dar altfel anticipase noua stare de lucru: „Auzi? ... egalita! ... să fiu deopotrivă cu Chiosa vizitiul şi cu Mănciurică bucătariul? [...] Dacă pe când cu unirea, ştiţi [...] şi eu am giucat hora unirei în colţ la Petrea bacalul, şi eu am răguşit strigând: să trăiască libertaoa şi egalitaoa!... dar înţelegeam egalitaoa cu boierii cei mari; să fiu *ena mu che ena su* [egal – *n.n.*] cu vornicul Hârzobeanu şi cu logofătul Protipendescu; să şed cu dânşii la taifasuri pe divan, cu ciubuce, cu cafele, cu tot ighemoniconul boieresc; dar nu egalita cu Barabulă şi cu badea Trohin văcariul! Ei bine, boieri D-voastră, unde mergem? ... ba nu, adică vă întreb, unde mergem?"[24]

Apariţia lui Napoilă pe scena teatrului ieşean în 1862 surprinde ultimele zvâcniri ale tombaterismului; oricum, societatea merge deja cu paşi repezi în altă direcţie decât ar fi dorit personajul şi semenii lui din viaţa de toate zilele. Reformele radicale introduse de Cuza cu sprijinul eminentului om de stat care a fost Mihail Kogălniceanu, febrila activitate legislativă şi crearea infrastructurii în timpul domniei lui Carol contribuie la consolidarea statului modern.

În această perioadă, viaţa politico-socială trece prin câteva convulsii; o revoluţie, o lovitură de palat, mişcări de stradă. Este interesant de văzut modul în care acestea se reflectă în comedie; vom analiza semnificaţia acordată termenului de revoluţie, cu conotaţii destul de confuze în mintea contemporanilor.

Mai întâi, trebuie spus că revoluţia de la 1848 îmbracă forme cu totul diferite în cele două Principate. În Valahia are loc o revoluţie autentică, ce înlătură pentru câteva luni regimul regulamentar; la Iaşi în schimb,

[20] Costache Caragiali, *O soaré la mahala*, în vol. *Primii noştri dramaturgi...*, p. 205–206.

[21] *Ibidem*, p. 206.

[22] *Ibidem*, p. 209.

[23] Mihail Kogălniceanu, *op. cit.*, p. 206.

[24] Vasile Alecsandri, *Sandu Napoilă ultra-retrogradul*, în *op. cit.*, vol. I, p. 29.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

avem de-a face doar cu o palidă mişcare protestatară a tinerimii bonjuriste. Într-o scrisoare trimisă Zulniei (sora Elenei Negri) la scurtă vreme după evenimente, Alecsandri vorbeşte despre „dezastrul ridicol şi de plâns în acelaşi timp care a avut loc la Iaşi", despre câţiva şefi care au fugit în noaptea precedentă acţiunii, astfel încât „a doua zi nimeni nu se afla la întâlnirea fixată la Mitropolie şi dezastrul a început într-un chip groaznic de ridicol" – poetul plângându-se în final că şi-a văzut patria „compromisă"[25]. Adevărul este că, prin comparaţie cu mai placida Moldovă, în Muntenia tânăra boierime liberală se vădise deosebit de activă, fiind de semnalat acţiunile lui Câmpineanu din 1838–1839, complotul lui Mitiţă Filipescu din 1840, înfiinţarea societăţii secrete „Frăţia" de către Bălcescu, Ion Ghica, C. A. Rosetti în 1843. Revoluţia din 1848 se bazează deci la Bucureşti pe o opoziţie deja structurată, în timp ce la Iaşi se desfăşoară o acţiune prost pregătită, mai mult ca ecou al entuziasmului stârnit în rândurile tinerimii francofile de căderea lui Ludovic Filip şi proclamarea republicii franceze.

O explicaţie a triumfului (chiar dacă temporar) al revoluţiei muntene, la care au participat zeci de mii de oameni, rezidă în faptul că aici exista deja o clasă burgheză în formare. Fără a ignora factorul social, Ibrăileanu ne oferă, în *Spiritul critic în cultura românească*, o argumentaţie mai subtilă: inferioară din punct de vedere cultural, Muntenia ar fi fost extrem de receptivă la tot ce venea din Apus, angrenându-se deci fără ezitări în lupta politică şi în acţiunile de preschimbare a societăţii; beneficiind de o tradiţie culturală superioară, moldovenii ar fi fost mai rafinaţi şi totodată mai sceptici, prelucrând cu precauţie şi cu pronunţat spirit selectiv ideile şi modelele occidentale. Iată de ce, dacă în Muntenia activează „o legiune de patruzecioptişti", în Moldova găsim „o legiune de spirite critice şi de literatori".

Din punctul de vedere care ne interesează, trebuie să observăm două lucruri: revoluţie autentică şi percepută ca atare, acţiunea muntenilor nu-şi găseşte locul în comedie; chiar dacă vechii paşoptişti cu concepţii liberale radicale vor deveni mai târziu ţinta atacurilor satirice, evenimentele propriu-zise ale anului 1848 din Valahia rămân, firesc, în afara interesului autorului comic; în schimb, revoluţia de la Iaşi, mai mult cu caracter spectacular, are unele interesante legături cu teatrul din acei ani. În timp ce liberalii munteni îşi exprimă protestul în Adunarea obştească sau organizează comploturi, lupta moldovenilor se duce mai mult ...pe scenă. În decembrie 1845, se reprezintă vodevilul *Iaşii în carnaval* al lui Alecsandri, care conţine incitatorul cuplet al „patrihoţilor": „Alţii, vrednici patrioţi, / Dar mai vrednici patri-hoţi, / Latră, urlă furios / Pîn' ce-apucă câte-un os [...] În cea ţară de păpuşi, / Tâlharii poartă mănuşi, / Şi se jură pe dreptate / Că li-s mâinile curate!" Versurile stârnesc agitaţie în sală, aga încearcă să suspende spectacolul, dar dă înapoi în faţa gălăgioşilor bonjurişti. O altă „mini-revoluţie", având ca decor tot sala teatrului, se produce la scurtă vreme după aceea, în februarie 1846, când se joacă piesa lui Alecu Russo *Jignicerul Vadră* (al cărei manuscris s-a pierdut); în pofida cenzurii, se rostesc versurile „Din Focşani la Dorohoi / Ţara-i plină de ciocoi" – fapt ce atrage după sine surghiunirea autorului la Soveja şi a actorilor N. Teodoru, T. Theodorini şi N. Luchian la mânăstirea Caşinului.

În fapt, suspiciunea autorităţilor era mult mai mare decât ar fi îndreptăţit-o potenţialul revoluţionar modest al cetăţenilor moldoveni. Un episod hazliu din epocă ne confirmă ipoteza: domnitorul Mihail Sturdza se află într-o vară la moşia lui Costache Negruzzi de la Trifeştii Vechi. Un uriaş plop bătrân, care, putred pe dinăuntru, fusese umplut cu straturi de cărămidă, îi stârneşte teribile bănuieli. Porunceşte să fie scoase câteva cărămizi, dar nu găseşte înăuntru nici comori şi cu atât mai puţin acte revoluţionare (de altfel, spirit moderat, Costache Negruzzi nici nu va participa la evenimentele din 1848). În schimb, înăuntrul plopului se adăpostise „un roi de albine, care, furioase de a fi tulburate în liniştea lor, se năpustiră asupra lui vodă şi îl înţepară în toate părţile"[26]. Această maladie a suspiciunii este de fapt şi tema piesei *Iaşii în carnaval*. Precum vodă Sturdza căuta documente politice secrete într-un plop, tot astfel postelnicul Taki Lunătescu îşi imaginează că petrecăreţii mascaţi în Irozi în timpul carnavalului ar fi complotişti ce atentează la siguranţa statului. De aici, se stârneşte o furtună într-un pahar cu apă. Fără să vrea, desigur, Alecsandri anticipează în vodevilul său desfăşurarea mişcării ieşene ce urma să aibă loc peste doi ani şi jumătate; tinerii ieşiţi în stradă par mai degrabă să *interpreteze* rolul de revoluţionari, într-un spectacol improvizat, decât să-şi asume responsabilitatea unei acţiuni politice majore. Nici consecinţele nu sunt grave: Sturdza este înlocuit cu Grigore Alexandru Ghica în urma convenţiei ruso-turce de la Balta Liman din 1849, iar noul domnitor le permite curând paşoptiştilor exilaţi să se reîntoarcă în ţară, ba chiar să ocupe funcţii în administraţie. Piesa *Boieri şi ciocoi*, deşi denunţă vehement relele epocii regulamentare şi evocă nemulţumirile populaţiei, aduce totuşi o notă (involuntar) ironică, sugerând

[25] Din scrisoarea către Zulnia Sturdza trimisă de la Hangu în 1848, în vol. V. Alecsandri, *Corespondenţă*, Bucureşti, 1960, p. 237–238.

[26] Iacob Negruzzi, *op. cit.*, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

caracterul oarecum „teatral" al mişcării ieşene. În actul al IV-lea, norodul se răscoală şi năvăleşte în salonul ministrului Hârzobeanu. Rugată de bărbaţi să se retragă într-o cameră alăturată, prinţesa Luţa, femeie cu vederi progresiste şi iubitoare de popor, se opune net: „Să mă retrag de-aici eu? ... O! nu; spectacului e prea interesant ... (se pune pe canapea). Şi chiar mă aşed la locul întâi, ca să-l văd mai bine ..." [27] Revolta se potoleşte în câteva ceasuri, prin înlocuirea ministrului corupt cu onestul hatman Stâlpeanu. Iar prinţesa conchide satisfăcută: „În sfârşit m-am învrednicit şi eu a vedea o revoluţie în ţara mea!... Am petrecut de minune..." [28]

La munteni se va produce, două decenii după 1848, o deteriorare a conceptului de revoluţie, datorită frazeologiei politice liberale. (Unirea avusese loc; vorbim încă despre *Muntenia*, deoarece aceasta continuă să rămână o vreme spaţiul unei vieţi politice mai agitate, cu atât mai mult cu cât şi capitala ţării fusese fixată la Bucureşti). La 11 februarie 1866, Cuza, care adoptase un stil de conducere autoritar, este înlăturat de la putere de liberali şi înlocuit, câteva luni mai târziu, cu principele Carol de Hohenzollern. Această paşnică lovitură de palat este prezentată opiniei publice ca „revoluţie"; altminteri merituoşi oameni politici, şefii liberali (Brătianu şi, mai ales. C. A. Rosetti) păcătuiau grav în ce priveşte limbajul politic: dramatic, furtunos, bombastic şi, pentru o populaţie lipsită încă de discernământ, năucitor. În legătură cu răsturnarea lui Cuza, apare în ziarul *Românul*, condus de C. A. Rosetti, următoarea proclamaţie: „Români! În mai puţin de 2 luni aţi trăit mai mult de 2 secoli. Voi, născuţi de ieri la viaţa libertăţii, aţi devenit învăţătorii lumii civilizate. Europa, uimită de înţelepciunea patriotismului vostru, a suspens cursul lucrărilor sale şi aşteaptă tot de la voi" [29] etc., etc. Nu-i deci de mirare că Leonida al lui Caragiale păstrează, peste ani, impresii foarte vii, foarte puternice, de la „revoluţia" din 1866. Comicul este enorm; precum Leonida, cetăţenii află din ziar că tocmai a avut loc o revoluţie şi ies în stradă să participe la un eveniment deja consumat: „Aşa, cum îţi spusei, mă scol într-o dimineaţă, şi, ştii obiceiul meu, pun mâna întâi şi'ntâi pe «Aurora Democratică», să văz cum mai merge ţara. O deschiz ... şi ce citesc? Uite, ţiu minte ca acuma: «11/23 Făurar ... A căzut tirania! Vivat Republica!» [...] Răposata dumneaei – nevastă-mea a d'întâi – nu se sculase încă. Sar jos din pat şi-i strig: «Scoală, cucoană, şi te bucură, că eşti şi dumneata mumă din popor; scoală, c-a venit libertatea la putere!» [...] Când aude de libertate, sare şi dumneaei răposata din pat... că era republicană! Zic: găteşte-te degrabă, Miţule, şi ... hai şi noi pe la revuluţie". [30] În centrul Bucureştilor, „revuluţia" era în toi, iar „furia poporului" se manifesta năpraznic, cu „steaguri, muzici, chiote, tămbălău (...) de-ţi venea ameţeală, nu altceva". [31]

În 1870, muntenii au parte de o nouă „revoluţie", de data aceasta într-adevăr hilară. Tocmai izbucnise războiul franco-prusac. Deşi guvernaţi de un principe german, rudă a regelui Prusiei Wilhelm I de Hohenzollern, simpatia românilor se îndreaptă spre patria lor spirituală: Franţa. Alecsandri scrie comedia *Nobila cerşetoare*, în care ni se vorbeşte despre voluntari români înrolaţi în armata franceză; în piesă, tânăra moşiereasă Adelina Dorian organizează o subscripţie în folosul răniţilor, la care contribuie cu generozitate până şi ridicolul fante Safir Balaur. În Muntenia, ca de obicei, spiritele sunt mai agitate; ziarul *Românul* luase încă din 1869 atitudine antidinastică: curentul francofil, liberal şi republican pătrunde şi în rândurile studenţimii, care se încaieră în martie 1871 cu membrii coloniei germane din Bucureşti. În mod nefericit, războiului franco-prusac i se suprapune, în ţară, scandalul declanşat de „afacerea Strousberg"; era vorba de nişte încurcături financiare între guvern şi compania germană Strousberg, chemată (la stăruinţele lui Carol) să construiască o reţea de căi ferate. Ion Brătianu rosteşte în Parlament un fulminant discurs, în care amestecă patetic chestiunile financiare cu politica externă: „Dacă din nenorocire puterea guvernului din Berlin va fi mai mare şi ne va impune cu forţa să plătim cuponul, atunci să se ştie, că nu plătim o datorie, ci plătim rechiziţiunea simpatiilor ce am avut şi avem pentru naţiunea franceză. (Aplauze). Vom plăti, d-lor. Însă chiar în sărăcie, chiar în zdrenţe, chiar zdrobiţi, simpatiile noastre pentru Franţa nu vor slăbi, din contră, ele vor creşte mai mult". [32]

În acest context se înscrie şi „revoluţia" despre care aminteam; la 8 august 1870, ploieştenii, în frunte cu căpitanul Candiano-Popescu (şi desigur cu ştirea unor şefi liberali), se răscoală pentru a instaura republica. Incidentul, imediat aplanat de guvernul de dreapta ce se afla la putere, durează o singură zi. Suficient însă

[27] Vasile Alecsandri, *Boieri şi ciocoi*, în *op. cit.*, vol. III, p. 1322.

[28] *Ibidem*, p. 1325.

[29] Fragment citat de Titu Maiorescu în studiul *Oratori, retori şi limbuţi* din 1902; în *Critice*, Bucureşti, 1967, vol. II, p. 410.

[30] I. L. Caragiale, *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*, în *Opere*, vol. I, Bucureşti, 1950, p. 49.

[31] *Ibidem*, p. 50.

[32] Fragment din discursul rostit de Ion Brătianu la 4 martie 1871 în Parlament, citat de Titu Maiorescu în *O scurtă privire asupra situaţiei politice a României de la 11 februarie 1866 până la 11 martie 1871*, în vol. *Discursuri parlamentare*, Bucureşti, 1897, vol. I, p. 32–33.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru ca Ploieştiul să-şi câştige renumele de urbe revoluţionară şi republicană. În *Conu Leonida...*, liniştea nopţii e tulburată de nişte cheflii beţi, auzindu-se chiar şi focuri de revolver; neputând fi vorba de revoluţie (deoarece nu se anunţase în gazetă), Leonida conchide că e opera reacţiunii; speriat, hotărăşte să se refugieze cu consoarta la Ploieşti; acolo nu mai are de ce să-i fie frică, deoarece se va afla între ai lui: „republicani toţi, săracii!" Întruchiparea caricaturală cea mai violentă a aşa-zisului spirit revoluţionar, în varianta lui de mahala, este Miţa Baston din *D'ale carnavalului;* nu numai că în venele ei curge sângele „martirilor" de la 11 februarie 1866, dar, mai presus de toate, Miţa este ploieşteancă; în această calitate, ea îşi avertizează amantul infidel: „... ai uitat că sunt ploieşteancă – da, ploieşteancă! – Năică, şi am să-ţi torn o revoluţie, da' o revoluţie... să mă pomeneşti! ..." [33]. În viaţă şi în teatru, planurile se întrepătrund în chipul cel mai interesant: la urma urmelor, dacă un om de talia lui Brătianu amestecă un scandal financiar cu atitudinea politică pro-franceză, de ce n-ar amesteca şi Miţa amorul cu revoluţionarismul republican?

Corespondenţele de această natură dintre scena politică şi scena de teatru întăresc concluzia istoricilor: anume că, dacă exceptăm anul 1821 şi revoluţia munteană de la 1848, dar cu atât mai mult dacă ne raportăm la perioada de după 1850, viaţa politică a societăţii româneşti a decurs destul de lin, fără convulsii sângeroase, fără confruntări violente între clasele sociale sau între diverse partide. Dar, se pune firesc întrebarea: ce legătură poate avea acest lucru cu comedia? Răspunsul ni-l oferă cercetarea obiectului satirei. Dacă boierii retrograzi ar fi luptat pe viaţă şi pe moarte pentru menţinerea privilegiilor lor, ei n-ar fi fost portretizaţi sub înfăţişarea inofensivului cârcotaş Sandu Napoilă. Dacă anti-unioniştii (prezenţi şi aceştia în epocă) ar fi reprezentat un obstacol insurmontabil în calea actului de la 1859, ei n-ar fi luat chipul stupidului Tândală din „dialogul politic" *Păcală şi Tândală* al lui Alecsandri. Dacă ar fi existat într-adevăr martiri la 11 februarie 1866, nu isterizata republicană Miţa Baston i-ar fi evocat pe scenă. Dacă populaţia rurală ar fi ameninţat cu răscoala, sub-prefectul Răzvrătescu din *Rusaliile* lui Alecsandri nu le-ar mai fi ţinut ţăranilor pompoase cuvântări despre drepturile lor „cetăţeneşti", „comunale", „municipale" etc. (Singura mişcare ţărănească va avea loc mult mai târziu, spre sfârşitul veacului, în 1888). Dacă „reacţionarii" s-ar fi pregătit să instaureze cu forţa un regim dictatorial, temerile lui Leonida n-ar mai fi fost caraghioase, ci perfect îndreptăţite. În fine, dacă democraţia parlamentară ar fi fost cu adevărat în pericol, atunci discursul de tip rosettist împotriva tiraniei, împotriva celor care sugrumă libertăţile cetăţeneşti etc. n-ar mai fi constituit ţinta predilectă a satirei pentru majoritatea comediografilor vremii.

Ceea ce dorim să subliniem este că schimbările fundamentale suferite de societatea românească s-au putut produce (mai ales în a doua jumătate a secolului) în mod relativ paşnic, păstrându-se un echilibru între diferitele forţe politice şi sociale. Nu are loc decât un singur asasinat politic (nici până azi elucidat), a cărui victimă este şeful conservator Barbu Catargiu. Persecuţiile politice sunt practic inexistente; ce poate fi mai relevant decât faptul că însuşi căpitanul Candiano-Popescu, întemeietorul republicii de o zi de la Ploieşti, va fi achitat la proces, iar ulterior, reprimit în armată şi distingându-se în Războiul de independenţă, va ajunge adjutantul lui Carol? Presa se bucură de cea mai mare libertate, cenzura fiind interzisă prin constituţie. În cazul mişcărilor de stradă, atâtea câte sunt, „miroase în aer, nu, după expresia clasică, a iarbă de puşcă" – ne încredinţează Caragiale –, ci „miroase a ... ghiontuială" [34].

Nu înseamnă că viaţa politică nu este agitată. Se înregistrează, pe lângă opoziţia dintre liberali şi conservatori, divergenţe zgomotoase între facţiunile aceluiaşi partid; conflictele îmbracă forme vehemente, dar, din fericire, se manifestă doar pe plan verbal: în cuvântări electorale, în publicistică, în pamflete, în discursurile ţinute în parlament. Interesul cetăţenilor (mai precis, al populaţiei urbane) pentru acest gen de confruntări pare să fie deosebit de viu, dacă nu chiar pătimaş. Nu este lipsit de semnificaţie faptul că ardeleanul Iosif Vulcan, pentru care obiectivul prioritar îl constituie emanciparea naţională, satirizează aprinsele pasiuni politice ale românilor de dincoace de Carpaţi; în comedia *Alb sau roşu?* (1872), întâlnim un personaj care scrie un tratat de matematică din punctul de vedere al partidului său, vrea să se însoare numai cu o femeie care îi împărtăşeşte opţiunile şi nu angajează servitori care sunt simpatizanţi ai taberei opuse.

Acest univers al luptelor politice trebuie să fi fost fascinant pentru cetăţeni, în primul rând prin noutatea sa, iar apoi pentru că dădea un plus de culoare şi dinamism vieţii de zi cu zi. Aşa se explică faptul că elementul politic devine aproape o obsesie a comediografiei din epocă; este un subiect pe care îl vom examina cu alt prilej.

[33] I. L. Caragiale, *D-ale carnavalului*, în *op. cit.*, vol. I, p. 150.

[34] I. L. Caragiale, *Atmosferă încărcată*, în *op. cit.*, vol. II, p. 170.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RETORICA TEATRALITĂŢII

de ION TOBOŞARU

Sub cerul înalt, senin sau înnourat, participăm diurn la spectacolul extra-scenic al lumii. Suntem actori şi privitori, urmărind comportamentul semenilor noştri de la exprimarea verbală şi înfăţişarea vestimentară până la detaliile gesticii. Integraţi scenei, emitem constatări carente sau elogioase, judecăţi de valoare, generale sau parţiale. Suntem frapaţi în unele împrejurări de un dialog în expresie suburbană din ce în ce mai înnoitor în varii domenii, de vestimentaţia dezordonată, chiar dacă uneori se inspiră sau plagiază modele demodate europene, ne irită agresându-ne retina, luciditatea civilă în mobilitate periferică. Privind chiar prin forţa împrejurărilor şi lumea bună ce se vrea exponenţială, dezarmaţi de neglijenţele exprimării gramaticale şi logice, cultivarea limbajului limitat, a vocabulelor uzate, până la crisparea mineralizatoare în reflecţii ce ivesc râsul ca sancţiune, act psihologic, stimulează în noi comica disponibilitate, observând în varii situaţii emfaza în pauperitatea „discursului" conjugat cu gestica personajelor din lumea tipologiilor zămislite de marii comediografi ai planetei.

Ce fântâni secătuite inspiră oare acest dezagreabil spectacol apocaliptic ce aspiră spre haotica dezordine morală şi civică? Multiple sunt răspunsurile la interogaţia ingenuă. Unul, congruent poate cu meditaţia umanistă, îl procură educaţia întreruptă sau absenţa conceptului din sfera spiritualităţii. Departe de mine gândul de a pretinde generaţiilor de zenit sau crepuscul instituţionalizarea educaţiei estetice permanente şi departe de mine gândul de a predica permeabilitatea înnoirilor sale, necesar consonante cu spiritualitatea timpului. Nu. Şi totuşi meditaţia asupra retoricii comportamentului reclamă legitime drepturi morale.

Antichitatea a inventat termenul, disciplina, *retorica*, prin Corax din Siracuza, prin Platon (*Gorgias*), prin Quintilian (*Arta oratorică*), prin Cicero (*De inventione*), prin Aristotel (*Retorica*) şi facultatea discursului inspirat deşi abandonat de romantici a pătruns în mentalitatea timpului în varii discipline – lingvistica, filosofia – domenii clasice, urmând ca arta vorbirii, ştiinţa, să migreze *şi* în ţinuturile poeticilor de ramură.

Opinez aşadar pentru revitalizarea retoricii în comportamentul extra-scenic, diurn, şi deopotrivă pentru retorica comportamentului scenic, singularizat în sfera creativităţii spectaculare, azi, în efortul „divinului histrion" de a clădi imaginara lume graţie particularităţilor limbajului scenic cultivat.

Definiţiile clasice ale retoricii „civile", diurne, preconizează şi solicită capacitatea exprimării corecte în raza normelor gramaticale, necesare accente logice în structura invenţiei, expresivitatea discursului, reconstituirea emoţională şi raţională a modelului uman, eternitatea lui, puterea de convingere, patosul în motivaţie pe linia clasicelor virtuţi morale, dicţia în elocinţă aliată cu supleţea *normelor aticiste* ce refuză formule beoţiene, caracterul şi moralitatea oratorului. Par a fi greu de imaginat pluriîndeletniciri în afara asimilării principiilor retoricii „civile". Discursul juridic, politic, etic, religios, academic, didactic, panegiricul – reclamă experienţă superioară, căci Retorica implică *artă* (*tehne, ars*) şi deopotrivă *ştiinţă* (*scientia*). Reflecţiile cu privire la studiul retoricii, azi disciplină teoretică şi experimentală, îmi sădesc convingerea necesităţii de a erudi generaţia tânără din universităţi şi academii în lumina normelor retoricii moderne.

Posibila criză a spectacolului extra-scenic poate fi eliminată prin modalităţi instrumentate de eficienţa factorilor *şi* economici *şi* socio-politici *şi* educaţionali. Mi se pare însă că în cercul celor contributivi la eradicarea sau ameliorarea crizei, influenţa artelor ocupă un loc aparte şi statornic.

Evocând creaţia scenică, teatrul ca mod de comunicare interumană, capacitatea spectacolului de a plăsmui lumi, de a imagina tipologii şi destine umane în intenţionalitatea consubstanţială operei spectaculare –

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 41, p. 75–76, BUCUREŞTI, 1994

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

note despre retorica teatrului ivesc reflecţii impuse de conjectura spiritualităţii ce se cere a fi continuu primenitoare şi rimantă cu civilizaţia timpului şi a lumii continentelor.

Tudor Vianu, în consideraţiile sale teatrologice, îl numea pe actor (scris cu vocabula A, în majuscul, deci), identificându-l cu *magister vitae*. Cum Actorul din regatul marilor histrioni singularizează steaua polară din galaxia teatrului, magnanima statornică sub cerul etern al Epidaurului cosmic – retorica teatrului îi aparţine ca act testamentar. El este şi obiectul şi subiectul retoricii spectaculare. Prin inspirată oralitate în pluriconotaţii, actorul zămisleşte univers uman imaginativ-estetic, spaţii morale în arta basoreliefului sonor. Converteşte *logosul* cu aticistă nobleţe în discursul scenic, rostogolind vocabulele catifelate sau incendiare spre zămislirea personajului şi a lumilor plăsmuite. Exprimarea, arta cuvântului scenic în pronunţie impecabilă, virtuozitate, dicţie înnobilată de accente logice şi artistice, cum le numea Eminescu – oferă spectacolului altitudine culturală, caratele ceremonialului şi deopotrivă incită bucuria estetică a publicului, îndreptând reflecţia şi emoţia spre domul memoriei vii. Firescul în comunicare cotidiană şi deosebit firescul în sfera creativităţii scenice poartă amprenta normelor şi a rigorilor retoricii. Retorica oralităţii scenice, normele ce cultivă varii posibilităţi ale rostirii în conjuncţie cu personajul scenic, cu arta compoziţiei, articulată prin originalitatea şi expresivitatea limbajului spectacular, reclamă studiul *plăsmuirilor vii* (sintagma aparţine lui I.L.Caragiale) şi întruparea lor supusă rigorilor adevărului, viiază prin meditaţii funcţionale de ordinul surselor psihologice, sociologice, umaniste în conspect proxim necesar. Tradiţia şi modernitatea, viabilitatea lor, durează prin proiecţia adevărului, fapt de viaţă atunci, acum, acolo şi aici.

Arta cuvântului rostit, arta expresiei vocabulelor în discursul scenic erudit de principiile retoricii, prinde în focarul lentilei spectaculare şi oralitatea poeziei, şoapta şi fulgerul versului. Poezia declamată, declamaţia în general, a intrat demult în ocna desuetudinii. Retorica versului rostit, spus, eliberează actorul de limitele unei mentalităţi teatrologice intrată în crepuscul. În vers, relieful sonor al cuvântului fascinează prin funcţia sugerării. Stilul poeziei clasice, remodelat în retorica stilului modernităţii contemporane, comunică prin vers o recompunere a eului liric sau narativ, auctorial, în timbrul sensibilităţii semenilor de acum. Tendinţele pseudo-barocului se refuză şi tăcerea are valoare terapeutică, morală. Se preferă eliberarea prin catarsisul aceleiaşi tăceri. Arta versului rostit, spus, zideşte din huma şi roua sensibilităţii templul poeziei, liniştea, misterul şi farmecul lumii ce ne împresoară.

Dincolo de dominanta logosului rostit şi modelat în conotaţiile demiurgului – arta expresivităţii corporale, simbolul, metafora, alegoria, ivite şi construite din lutnica făptură a actorului, adaugă retoricii creativităţii o fascinantă dimensiune în procesul sensibil emotiv şi glacial reflexiv al receptării operei scenice. Corporalitatea, materialitatea trupului, se înscrie în cercul imaginii scenice, în ficţiunea spectaculară atunci când descendenţii lui Adam sau descendentele Evei exprimă prin mişcare şi gest intenţionalitatea artistică. Aspectul frust al corporalităţii în spaţiul extra-scenic sau scenic, în spectacolul nocturn de bahică reverie, se elimină din ţinutul retoricii particulare *teatru*. Simbolul polisemic al corporalităţii îl adoptă retorica comportamentului scenic, înscriindu-l în palmaresul modernităţii limbajului specific tipului de creativitate artistică.

Lutnica făptură a actorului, înveşmântată, indică prin personaj coordonatele esenţiale ale timpului. Costumul în zona comunicării solicită actorului un comportament adecvat şi o motivaţie psihologică a acţiunii scenice, a relaţiilor, a acelei stări pe care el o construieşte din lacrima plăsmuirii. Ştiinţa de a purta costumul şi de a te comporta asemănător lumii imaginate face parte, evident, din zestrea talentului cultivat. Ne repugnă ca spectatori efebii interpreţi, inocenţi în faţa costumelor ce le reclamă Ibsen, Strindberg sau Cehov; şi, deopotrivă, ne domină acelaşi sentiment, atunci când, interpretul costumat potrivit stilului epocii, identifică lumea lui Cehov cu conclavul „moromeţilor". Situaţia similară cu junonele sau venerele madone vestimentate în regine sau ducese şi al căror comportament pauper spiritual exprimă parcă în hlamida regală sentimente antimonarhice. Aşadar costumul irită benefic retina şi reflecţia atunci când actorul înveşmântat creează fizionomia morală a personajului, convingător prin multiple detalii semnificative.

Costumul, simultan scenografia, poezia luminii, coloana sonoră, artele aparent adjuvante, prelungesc liniile discursului scenic în tentativa definirii retoricii creativităţii spectaculare şi a comportamentului ce-i clădesc cupola; temelia şi altarul retoricii clasice i-au fost zidite de gânditorii Eladei şi ai latinităţii antice.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SCENOGRAFI AI TEATRULUI ROMÂNESC INTERBELIC (II)

de ION CAZABAN

3. TRAIAN CORNESCU (1885-1965)

Nu putem spune precis în ce constau cunoştinţele de arta şi tehnica decorului acumulate, în atelierul lui Lauter Schlager, de Traian Cornescu, pe când se afla, ca tânăr bursier, la Kunstakademie din München (1908-1912). Interesul pentru scenografie îl însoţeşte şi în timpul, mult mai scurt, petrecut la Academia pariziană Julian (1912-1913). Totuşi, cariera sa teatrală nu se întrevede curând. În anii următori, Traian Cornescu se ocupă intens de pictură, lucrează împreună cu Ştefan Luchian, deschide prima expoziţie personală, pune bazele asociaţiei „Arta română" (împreună cu C. Ressu, Dărăscu, Th. Pallady, Teodorescu-Sion, Iser). De aceea, debutul său, la Teatrul Naţional din Iaşi, va veni oarecum pe neaşteptate – cu decoruri pentru *Serenada din trecut* de Mircea Dem. Rădulescu (1918). Paul I. Prodan, critic ce aplica scenografiei criteriile unei picturi transpuse tridimensional, îl menţiona în cronică: „decorurile pictate de Cornescu frumoase" [1]. Peste puţin, în 1919, este angajat de Ion Peretz, directorul Naţionalului din capitală. Cu o minimă întrerupere (1927-1930) [2], Traian Cornescu va rămâne principalul scenograf (şi director tehnic) al acestui teatru în perioada interbelică (dar şi în continuare, până în 1951). A contribuit la montarea a sute de piese, româneşti şi străine, clasice şi moderne – nimic nu pare să-l fi reţinut în abordarea unui repertoriu enorm, cantitativ, şi foarte amestecat, calitativ. Realizările sale sunt de obicei remarcate şi descori elogiate (Ion Marin Sadoveanu, Victor Ion Popa, Alexandru Kiriţescu, Camil Petrescu, Petru Comarnescu ş.a.).

Pentru cine urmăreşte biografia lui Traian Cornescu, viaţa sa apare ca o permanentă alternanţă între şevalet (niciodată abandonat) şi macheta de decor.

Incertitudinile şi neîmplinirile semnalate în primele decoruri ale lui Cornescu nu sunt numai firesti pentru oricare început, dar ele au o motivaţie mai largă, se dovedesc inerente căutărilor novatoare din teatrul nostru de atunci. Ezitările, stângăciile, confuziile nu aparţin în întregime pictorului ce se adapta la practica teatrală – ele provin, în mare măsură, din modificările de concepţie şi de soluţie artistică prin care trecea spectacolul românesc. Cunoştinţele obţinute cu Lauter Schlager la München şi exerciţiul practic de acolo – pictarea unor decoruri pentru opera *Butterfly* – erau, acum, insuficiente. Traian Cornescu se formează ca scenograf în contact cu noile aspiraţii care animau pe creatorii noştri de teatru şi sub presiunea unor probleme dificil de rezolvat, în absenţa condiţiilor tehnice corespunzătoare obiectivelor propuse.

Maniera plastică în care sunt lucrate decorurile poate să combine expresionismul şi cubismul (*Glauco* de E. L. Morselli, Teatrul Naţional, Bucureşti, 1922), iar „totul unitar" să lipsească decorului. Divergenţa impresiilor provine, uneori, din prezenţa „elementelor necontrolate îndeajuns ce sugerau alte atmosfere" [3], decât

[1] Paul I. Prodan, *Teatrul românesc în război*, Bucureşti, 1921, p. 57.

[2] Cauza demisiei se pare că a fost cortina executată de el, în replică la cortina comandată anterior lui Camil Ressu (1921). Inaugurată la premiera cu *Viforul* de B. Ştefănescu-Delavrancea (1924), cortina lui Traian Cornescu va stârni o aprigă campanie de presă, deloc favorabilă, apoi va fi retrasă de pe scenă. Amândouă cortinele reprezentau personaje de basm autohton, protagonişti fiind Făt Frumos şi Ileana Cosânzeana (a se vedea *Ilustraţia*, nr. 9, decembrie 1921, p.3 şi nr. 103, septembrie 1924, p.129-130).

[3] Ion Marin Sadoveanu, *Drama şi teatrul*, în *Gândirea*, nr.3, 15 septembrie 1924.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 41, p. 77–86, BUCUREŞTI, 1994

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

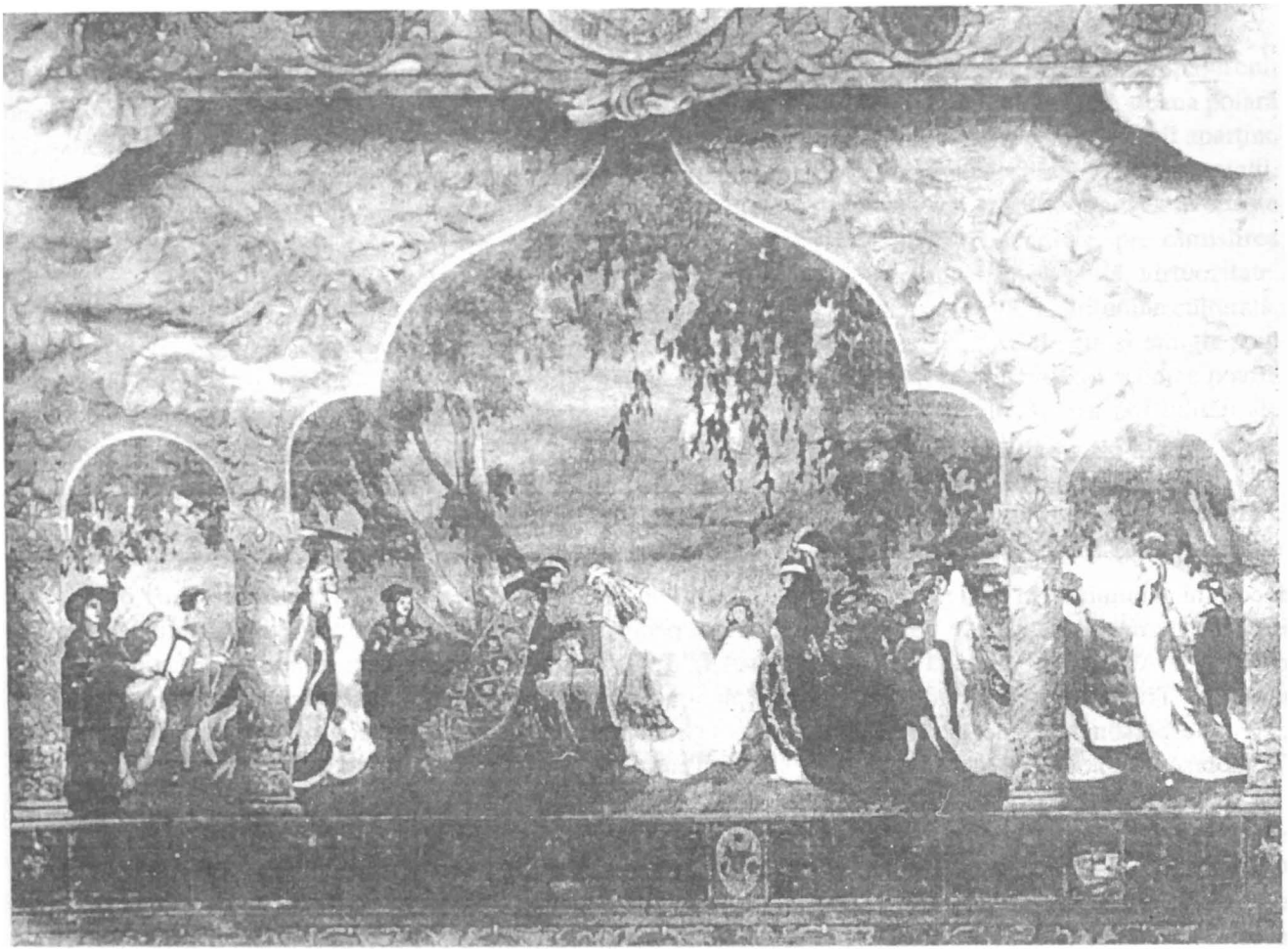


Fig. 1. Traian Cornescu, cortina Teatrului Naţional din Bucureşti (1924).

cele adecvate. La *Don Quijotte* (Teatrul Naţional, Bucureşti, 1924), se remarcă simplificările proaspete şi fantezia, dar ochiul expert al unui plastician distinge, totuşi, odată cu meritul căutării „formelor mari", decorative, în culori contrastante, pătrunderea „pitorescului", străin de stilizare [4]. Cronicarii îi vor reproşa, într-o fază incipientă, tratarea plastică neomogenă a unor decoruri, dar nu şi tendinţa spre modernitate. Decoruri încărcate, stufoase erau depăşite, nu mai corespundeau gustului public. Cornescu învaţă să le simplifice, să transmită o impresie fundamentală: visare, feerie (*Visul unei nopţi de vară* de Shakespeare, Teatrul Naţional, Bucureşti, 1923), monumentalitate, măreţie (*Thebaida* de V. Eftimiu, acelaşi teatru, 1924). „N-am căutat realitatea, ci efectul de grandoare", declara el.

Reflectorul capătă alte posibilităţi şi rosturi decât în trecut. În colaborarea cu gruparea „Poesis" şi Ion Marin Sadoveanu, Cornescu încerca, în ambianţa netradiţională a Ateneului, o scenografie de lumină, care – urmărind „vibraţiile ritmului piesei" – să cuprindă, într-un final unificator, scena şi sala (*Sora Beatrice* de Maeterlinck, 1923) [5]. Deschis căutărilor epocii, va realiza decoruri stilizate, atât pentru scena „italiană" (de la Naţional), cât şi pentru arena de circ considerată, în acel moment, o sursă de inovare a imaginii teatrale, de reorganizare a raporturilor dintre actori şi spectatori. Astfel, susţine dorinţa Marioarei Voiculescu, de a monta *Salomeea* de Oscar Wilde la Circul Sidoli (1922), ca o evadare a actorilor din scena-cutie într-o arenă vastă, iar pentru public, ca o posibilitate nouă de a se integra acţiunii. Cronicarul consemna: „întreaga acţiune se petrece pe un prosceniu de imense proporţii – care reprezintă terasa regelui Herod – şi în mijlocul arenei [...]. Sala, în întregul ei, este prefăcută în teatru şi acţiunea se desfăşoară într-un decor cu motive asiro-babiloniene, răspândite în fresca de mare efect pictată de jur împrejurul circului, pe stâlpii decoraţi în acelaşi stil" [6].

[4] S. Maur, *Decorurile*, în *Rampa*, nr.2102, 27 octombrie 1924.
[5] A se vedea *Rampa*, nr.1617, 19 martie 1923.
[6] Alex. Călin, *Cronica teatrală*, în *Rampa*, nr.1309, 10 martie 1922.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

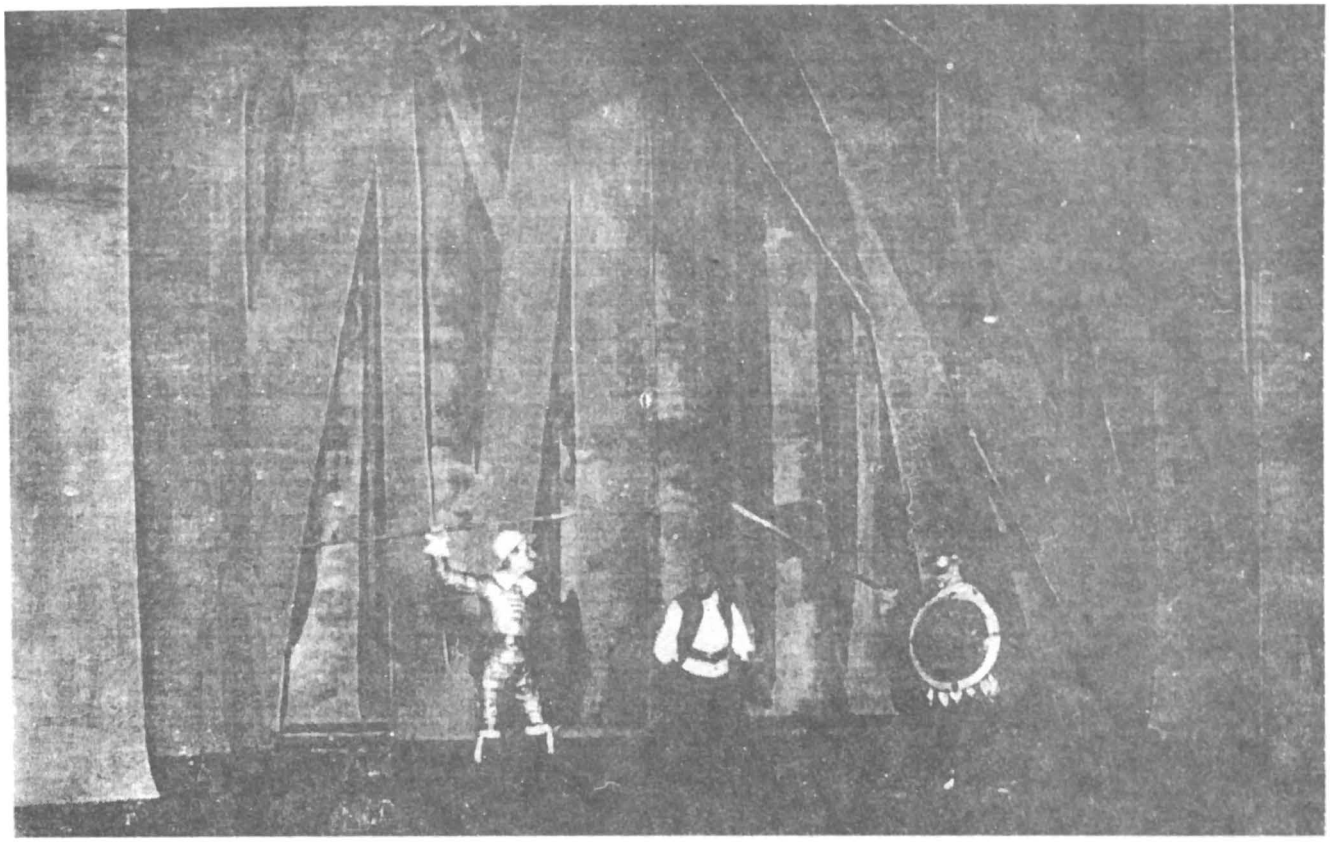


Fig. 2. Decor de Traian Cornescu pentru *Don Quijotte*, dramatizare de Mihail Sorbul, Teatrul Naţional din Bucureşti, stagiunea 1924–1925.

Cu Traian Cornescu devine tot mai limpede că una dintre calităţile indispensabile personalităţii scenografului este tocmai maleabilitatea, adaptabilitatea sa. Când V. I. Popa îl va socoti un scenograf receptiv, „înţelegător de texte" şi capabil de „oricare inovaţie" [7], va fi apreciată, desigur, capacitatea sa de schimbare creatoare de la o piesă la alta şi de la un regizor la altul. În cea mai mare parte a carierei sale scenografice, se constată această necesară disponibilitate a imaginaţiei şi resurselor plastice pentru a răspunde unor viziuni şi exigenţe regizorale foarte diferite (Paul Gusty, Vasile Enescu, Soare Z. Soare, Victor Bumbeşti, Ion Şahighian, Ion Sava, Fernando de Cruciatti).

Pentru Soare, configurează arii de joc treptificate, etajate (*Sfânta Ioana* de G. B. Shaw, 1926; *Monna Vanna* de M. Maeterlinck, *Troilus şi Cressida* de Shakespeare, 1936, etc. – la Naţionalul bucureştean), demonstrând „o surprinzătoare ştiinţă de a folosi scena ca să dea maximum de spaţiu tablourilor" [8]. Decorul este economic rezolvat: draperii în culori semnificative, câteva elemente de sugestie, efecte de umbră şi lumină – contează, mai cu seamă, „sentimentul" dominant pe care-l degajă. În montările lui V. Enescu (*Titanic vals* de Tudor Muşatescu, *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale, Teatrul Naţional, Bucureşti, 1932), atmosfera căutată se obţine cu procedee care nu exclud picturalitatea, dar hotărâtoare sunt aspectul mobilierului şi selecţia obiectelor (scaunele, oglinzile, lampa de gaz, colivia cu canar, litografia „Scara vieţii", paravanul, instalaţia de spălat pe cap, – din frizeria lui Girimea). Pentru spectacolele lui Ion Şahighian, decorurile au o anvergură deosebită, o compoziţie amplă, combinând elemente arhitecturale şi procedee scenografice care îşi lămuresc sensul în acţiune (*Din jale se-ntrupează Electra* de O'Neill, Teatrul Naţional Bucureşti, 1943). Ion Sava îi solicită cultura plastică nu numai pentru a realiza o imagine scenografică adecvată piesei, dar pentru a comunica, prin ea, atitudinea regizorală – de implicare subtilă sau de vădită „distanţare" din perspectiva prezentului (*Îngerul a vestit pe Maria* de P. Claudel, 1939; *Ale mării şi iubirii valuri* de Grillparzer, 1941; *Lanţuri* de A. L. Martin, 1944, Teatrul Naţional, Bucureşti).

[7] V. I. Popa, *Traian Cornescu*, în *Vremea*, nr.172, 1 martie 1931.

[8] Camil Petrescu, *Opinii şi atitudini*, Bucureşti, 1962, p. 327.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale, în decorul lui Traian Cornescu, Teatrul Naţional din Bucureşti, stagiunea 1931–1932.

Traian Cornescu pune în evidenţă, printre primii în teatrul nostru interbelic, funcţionalitatea emoţională şi semantică a formelor şi culorilor, a modurilor de tratare plastică şi a procedeelor scenografice. Ceea ce ni se pare mai important decât observaţiile unor cronicari, sensibili unilateral la picturalitate, care observau doar frecvenţa culorilor calde (ocru fiind preferat) şi pitorescul interioarelor sau grădinilor, mai ales, în montarea pieselor originale. După necesitate, el esenţializează prin reducere la elemente de localizare şi lumină de atmosferă (*Faust* de Goethe, 1925; *Hamlet* de Shakespeare, 1941), stabilind referinţa culturală şi consecinţa emoţională a culorilor (*Căsătoria* de Gogol, 1925; *Iudith şi Holofern* de C. F. Hebbel, 1926), o clară metaforizare (camera-colivie din *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais, 1925; copacul închis între zidurile înalte ale mănăstirii, din *Cyrano de Bergerac* de Ed. Rostand, 1927). La *Don Quijotte*, „grota însăşi, prin încolăciri de linii, reuşeşte să dea impresia halucinaţiei groteşti", nota, jucându-se cu cuvintele, Liviu Rebreanu [9]. În acest spectacol, ca şi în altele, din acelaşi an (*Thebaida* de V. Eftimiu, tot la Naţional; *Peer Gynt* de Ibsen, pe mica scenă a Marioarei Voiculescu) izbuteşte stilizări percutante. Mai târziu, la solicitarea regizorului, va şti să apeleze la imagini brueghelene (*Îngerul a vestit pe Maria*) sau să preluereze o anumită viziune barocă, s-o „idilizeze" ironic (*Ale mării şi iubirii valuri*).

Modificarea decorurilor, de la un tablou la altul, se face cu efecte variate de contrast. Pentru schimbarea lor rapidă, adoptă cadrul fix, ca o ramă cu însemne arhitecturale sau ornamentale, în stil adecvat. Pe scenă, caută să traseze spaţii largi, încăpătoare: „jocul actorilor – spunea el – să nu fie, în nici un caz, împiedicat de decor, dimpotrivă".

Într-o perioadă când proliferau curente şi tendinţe artistice care se contestau, dar se şi completau reciproc, decorurile sale se înscriu trecător, însă deliberat, în expresionism (*Manechinul sentimental* de Ion Minulescu, 1926), cubism (*Tinereţe fără bătrâneţe* de A. Maniu şi I. Pillat, 1926), constructivism (*Richard al III-lea* de Shakespeare, 1934). Modul de transfigurare propriu acestor curente se resfrânge în aspectul plastic al decorurilor fie în totalitate, fie parţial. În *Bolnavul închipuit*, regizat de Soare (Teatrul Naţional, Bucureşti, 1924): „Actele de comedie pură se petrec într-un singur decor: clasic, gobelinuri în genul epocii", dar apoi „primul intermezzo are decor expresionist. Simplicitate, sinteză. Câteva linii sugestive. Un colţ de casă, un felinar, o lună mare spânzurată în întuneric. Şi Pierrot în alb. Efectul e unic şi fără precedent. Al doilea

[9] Liviu Rebreanu, în *România*, nr. 310, 26 octombrie 1924.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

intermezzo e o simfonie de roşu şi negru, iar al treilea are aspect de iarmaroc cubist şi scoate în evidenţă intenţia ironică a lui Molière" [10].

Atunci, însă, când piesa şi regizorul o cer, Cornescu pleacă în documentare, la Prislop (*Ion* de M. Sorbul, după L. Rebreanu, 1932) sau în munţii Apuseni (*Avram Iancu* de L. Blaga, 1935). Decorurile nu vor fi totuşi o copie mecanică a ambianţelor văzute prin satele vizitate – scenograful optează pentru un „realism sintetic" care reţine îndeosebi contrastul puternic, esenţial, de alb şi negru. În aceeaşi direcţie de preocupări, pentru *Umbra* de V. Voiculescu (1935) vrea să elimine „tot ce era prea colorat, prea ornamental, redând totul cât mai aproape de adevăr, dar fără exagerare" [11]. Dacă în interiorul urban, burghez, cu mobilier abundent şi decoraţie stridentă, Cornescu exprimă o „modă" sau „gustul" celui ce-l locuieşte (deşi i se reproşează, uneori, lipsa „detaliului decisiv") – casa ţărănească, spaţiul rural nu poate fi, pentru el, decât expresia unei spiritualităţi profunde şi unui destin dramatic. „Realismul sintetic" era determinat nu numai de preferinţele sale artistice, dar şi de orientările culturale din anii '30, pe când „luxul convenţional", fastul vizual la care scenograful recurge adesea, cu dexteritate compoziţională, în deceniul următor, va răspunde, prompt şi oportun, dorinţei de destindere a publicului, în condiţiile psihologiei de război.

Decorurile sale au avut o mare varietate plastică (mai mare decât s-a arătat), cu o motivaţie specific teatrală puţin sesizată. Unul dintre dramaturgii care i-au cunoscut direct modul de a lucra, Alex. Kiriţescu, era îndreptăţit să afirme că Traian Cornescu „studiază manuscrisele ca un interpret, ca un metteur-en-scène" [12].

4. G. LÖWENDAL (1897–1964)

După studii de specialitate la Sankt Petersburg, unde a avut primele contacte cu teatrul (1915–1917), G. Löwendal [1] – ca mulţi alţi artişti determinaţi de confruntările sângeroase ce izbucniseră în Rusia – va trece Nistrul. Informaţiile orale (de care am dispus) îl indică, mai întîi, scenograf la Soroca şi Bălţi (1918–1920), apoi la teatrul de revistă din Chişinău (1920–1922), pictând decoruri în culori vii, specifice, potrivite cu burlescul tablourilor. Din 1922, se află la Bucureşti, afirmându-se curând prin viziunea plastică deosebită, energia inepuizabilă, disponibilitatea creatoare impresionantă şi, nu în ultimul rând, prin capacitatea sa de asimilare a tehnicii şi de adaptare operativă la condiţii – modeste – de spectacol. Câţiva ani colaborează cu teatre de profil foarte diferit: Compania Bulandra, Trupa din Vilna, „Cărăbuş", „Eforie", Grădina Blanduziei... Oriunde ar lucra, decorurile sale au o vervă surprinzătoare în linii şi culori, un „patos" inconfundabil. Ele se disting imediat, nu numai printr-o imaginaţie febrilă, acordată dramei sau comediei, dar prin ceva mai mult: o nelinişte existenţială, strunită, filtrată, sesizabilă totuşi. Cronicarul simte fiorul aparte adus de un fundal peisagistic sau de un interior conceput de Löwendal. Locuinţa de ţară din *Ecaterina Ivanovna* de L. Andreev (realizată în colaborare cu compatriotul său V. Feodorov la Compania Bulandra, 1922) se particulariza memorabil iar „peisajele sălbatice", văzute în actul II, sau „priveliştea oraşului prin ferestrele atelierului de pictură", din actul următor, nu mai erau nişte ilustrate supradimensionate, ci aparţineau unei viziuni scenografice, în care pulsau, profund, amintiri şi nostalgii de nimeni altul ştiute [2]. Decorurile sale tulbură, captivează prin ceea ce arată, dar, mai ales, sugerează – vag, discret, misterios, uneori. Löwendal realiza scenografia unei stări sufleteşti în continuă evoluţie, vizualizarea unui sentiment într-o inevitabilă intensificare. Ochii halucinanţi, pictaţi pentru spectacolul expresionist al trupei din Vilna, *Cântăreţul tristeţii sale* de O. Dimov, fixau hipnotic publicul. La acelaşi teatru, poate trece de la reconstituirea unei atmosfere

[10] I. Răcăciuni, *Cronica dramatică*, în *Clipa*, nr. 65, 7 septembrie 1924.

[11] Traian Cornescu, în *Rampa*, nr. 5358, 21noiembrie 1935.

[12] A se vedea *Rampa*, nr. 5418, 6 februarie 1936.

[1] Scenograful îşi semna schiţele de decor şi costum pentru trupa din Vilna (1925): baron G. von Lewendal. La Cernăuţi, ortografia numelui său era G. sau Gh. Löwendal, aşa apărând şi în articolele lui V. I. Popa. În acelaşi timp, G. M. Zamfirescu îl menţiona George Löwendhal. Pentru alţii, numele său se scria Lövendal ori Loewendal. Acum câţiva ani (1987), o micromonografie de Ion Potopin a fost dedicată lui Gheorghe Løvendal. Am preferat *G. Löwendal*, aşa cum şi-a semnat scenografia şi articolele (din revista *Spectatorul*) în deceniul petrecut la Teatrul Naţional din Cernăuţi.

[2] Alex. Călin, *Cronica teatrală*, în *Rampa*, nr. 1501, 29 octombrie 1922.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. G. Löwendal în anii '20.

bine cunoscute lui, cea din *Cadavrul viu* de L. Tolstoi, la metafora grotescă din *Căsătoria* de Gogol, unde decorul era astfel gândit încât să ia parte efectiv la jocul dinamic al actorilor (1925).

De la început s-a vorbit despre „pitorescul" decorurilor lui Löwendal, despre „farmecul" lor, greu de definit, „cu totul străin şi totuşi intim"[3]. Dincolo de cuvintele obişnuite folosite de critici, acţionase, probabil, vraja ciudată, încă difuză, nelămurită, a unei arte capabile să se impună la confluenţa mai multor culturi (atunci, ca şi mai târziu, scenograful va conlucra perfect atât cu trupele româneşti, cât şi cu cele evreeşti, poloneze ori germane).

În anii următori, la Teatrul Naţional din Cernăuţi (1926–1935), decorurile lui Löwendal îşi păstrează teatralitatea, sporindu-şi totodată sugestivitatea. Cu un plus de motivaţie în soluţiile plastice şi procedeele tehnice la care optează, alături de regizorii Maican sau V. I. Popa (dar şi de alţii: Victor Bumbeşti, G. M. Zamfirescu, Ovid Brădescu, Nello Bucevski). De la un spectacol la altul, diferitele stilizări scenografice au, fiecare, propriul argument, subordonat concepţiei regizorale. La *Glauco* de Morselli (1926), liniile şi coloritul se inspirau din „desenul arhaic greecsc" pentru a încadra cultural, dar mai ales pentru a corespunde stilistic „poeziei mitologice" a piesei[4]. Alteori, însă, plantaţii, judicios selectate, de mobilier vor întreţine precizia realistă şi concreteţea vieţii scenice, vor permite firescul gesturilor şi mişcărilor actoriceşti. Fără a cădea în banalitatea reproducerii fotografice, dimpotrivă, punând elementele „realiste" să contrasteze expresiv cu tratarea compoziţională a decorului, supunându-le, în anumite momente, la un proces de transfigurare şi de încorporare într-o scenografie care îşi schimbă aspectul. În *Crimă şi pedeapsă*, după Dostoevski (1927), soluţia plastică a tablourilor se modifică în funcţie de conţinutul psihologic: „De la realism şi până la cubism, toate ne-au fost date adecvat stărilor sufleteşti ale lui Raskolnikov"[5]. Cadrul realist este propice unei observaţii obiective a personajului (încercându-se un studiu comportamental), pe când reprezentările zbuciumului său lăuntric, deformate emoţional, exacerbate până la coşmar, vor fi susţinute de rezolvarea constructivistă, expresionistă sau cubistă a decorului. Cele câteva mobile şi obiecte utile acţiunii sunt aranjate pe arii reduse, dar se înscriu într-o deschidere scenică amplă ce oferă simultan şi alte locuri de joc, dând posibilitatea corelării lor semnificative. Introducerea simbolului scenografic pe parcursul spectacolului sau prezenţa sa permanentă va urmări să facă perceptibil sensul ultim, relevat de interpretarea stărilor sufleteşti. În acelaşi scop, decorul de indicaţie realistă din *Anno Domini* de I. M. Sadoveanu (1927) capătă valenţe simbolice, provocând rupturi intenţionate de atmosferă.

În decorurile executate pentru Teatrul Naţional din Cernăuţi, se regăseşte elementul plastic care atrage privirea, concentrează atenţia, până la urmă, dovedindu-şi funcţionalitatea semantică. Astfel, în *Glauco*, era imaginea picturală a mării – imensitatea luminoasă şi tainică, totodată, ca pasiunea ce leagă personajele acelui poem dramatic. În *Crimă şi pedeapsă*, simbolul crucii se detaşează persistent, de la compoziţia întregului decor până la desenul ferestrelor. Amintind din nou, dar în alt context, de suferinţă şi izbăvire, tot crucea este fixată

[3] *Ibidem*.

[4] Al. Varvara, *Teatrele din ţară* în *Rampa*, nr. 2728, 29 noiembrie 1926.

[5] *Ibidem*, în *Rampa*, nr. 2794, 18 februarie 1927.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

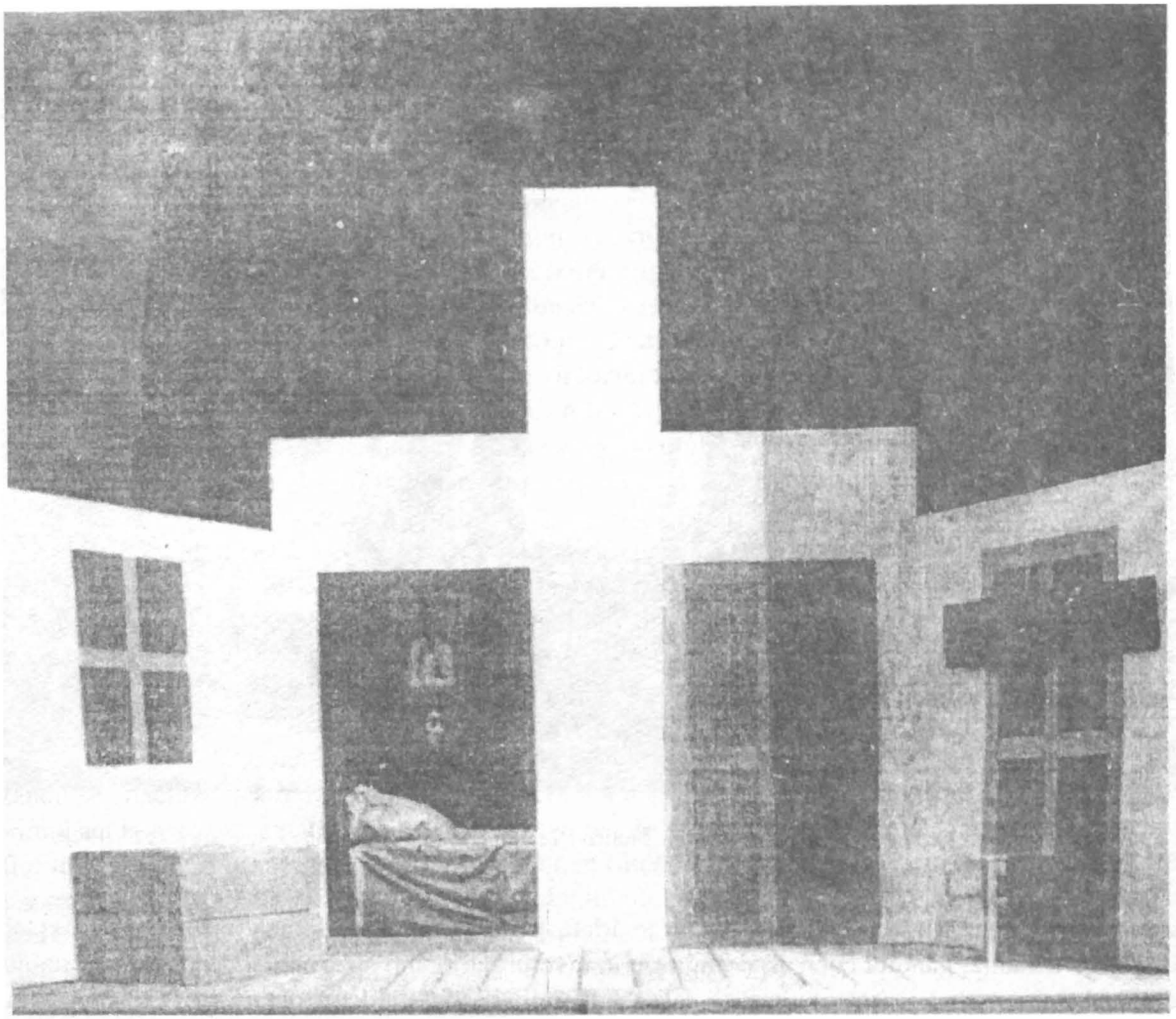


Fig. 5. Decor de G. Löwendal pentru *Crimă şi pedeapsă*, dramatizare după Dostoievski, Teatrul Naţional din Cernăuţi, stagiunea 1926–1927.

obsedant – după cum scria regizorul V. I. Popa – în decorul şi costumele spectacolului cu *Henric IV* de Pirandello (1929), pentru a contrasta cu aparenţa fastuoasă a unei ambianţe şi unor relaţii trucate. Dar şi un simplu gard de fier, prins în stâlpi de piatră, devine elocvent când aparţine unei montări neobişnuite, cum a fost *Avarul* de Molière (1927), regizată de Maican, care scoase acţiunea din interiorul convenţional de până atunci, întâmplările comediei desfăşurându-se acum în curtea casei lui Harpagon. Acest grilaj înalt proteja, delimita de strada vizibilă în perspectivă, pentru a se distinge personajul molieresc de restul lumii...

Sunt elemente de decor cu o prezenţă remarcabilă, anume puse în evidenţă, care participă, deopotrivă, la simbolica şi la atmosfera spectacolului. Frecvent menţionată în declaraţiile de intenţii, „atmosfera" este o preocupare constantă, regizorală şi scenografică, la Teatrul Naţional din Cernăuţi. Pentru G. M. Zamfirescu, „atmosfera locală", proprie unui act sau unui tablou, este, mai presus de orice, „un aspect sufletesc" care poate fi comunicat cu eficienţă de coeziunea impresiilor şi sugestiilor scenice. „Nu vom privi, vom simţi atmosfera locului", susţinea dramaturgul-regizor. După opinia sa, „atmosfera" ar fi o împletire de multiple analogii şi corespondenţe, o elaborare sinestezică – de care scenograful va trebui să ţină seamă. Lui Löwendal nu-i cere decât să găsească „motivul plastic" definitoriu şi de maximă rezonanţă emoţională, pentru a-l expune pe un fond de draperii colorate de lumina reflectoarelor. Desigur, pe scena din Cernăuţi, au fost propuse o diversitate de soluţii moderne de spectacol, cea preconizată de G. M. Zamfirescu, în montarea dramei istorice *Vlaicu Vodă* (1929), intenţionând să obţină o interpretare de un relief deosebit a versurilor lui Davila. Dincolo de varietatea de scopuri şi modalităţi regizorale, în concepţia tuturor, „atmosfera" este o necesitate general acceptată – pentru că permite o receptare emoţională a semnificaţiilor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

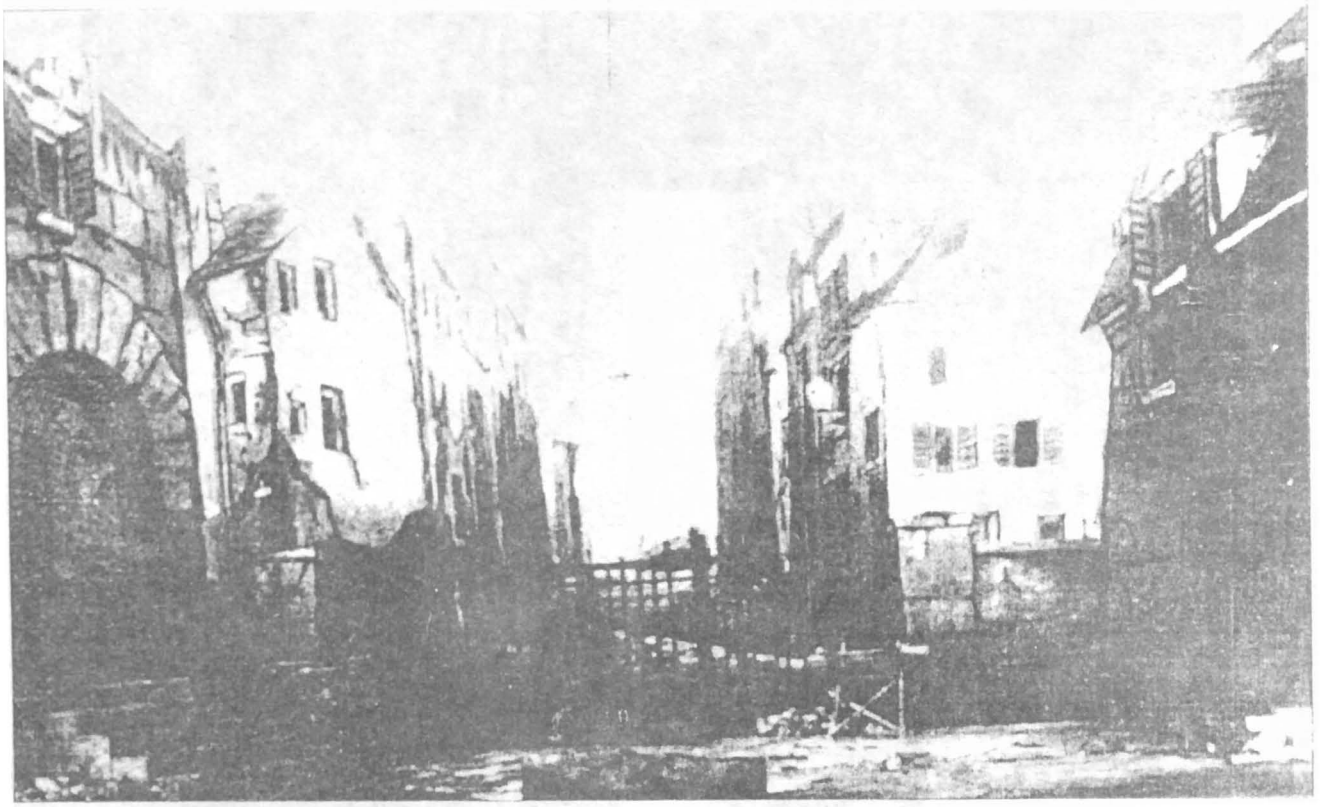


Fig. 6. Decor de G. Löwendal pentru *Avarul* de Molière, Teatrul Naţional din Cernăuţi, stagiunea 1927–1928.

În raport cu „atmosfera" – unică sau diferenţiată, persistentă sau schimbându-se după acte şi tablouri, dar, în ultimă instanţă, gândită coerent, definitorie la nivelul întregului spectacol – decorurile se stabilesc pe principiul „armonizării elementului plastic". A fost edificator modul lor de rezolvare, de la realism la cubism, în funcţie de stările sufleteşti ale eroului principal, din *Crimă şi pedeapsă*. Cubist va fi tratată şi scenografia altui coşmar: cel al robotizării fiinţelor din *RUR* de K. Čapek (1927). Simplificarea geometrică a decorului cinetic, cu efecte luminoase, corespunde unei schematizări şi mecanizări a umanului. Imaginată cubist, epoca în care „maşina domină din ce în ce mai mult omul"[6] nu aparţine unei utopii, nu este doar previziunea unui viitor probabil, ci îşi are sorgintea şi semnele alarmante în contemporaneitate.

Detaliile de construcţie ale decorului pot inspira un sentiment precis şi durabil. În *Viforul* de Delavrancea (1927), explica Löwendal, „prin tavanul scoborât al camerei, am voit să sugerez atmosfera de nenorocire". Modificarea sumbră, petrecută în timp, era marcată şi de ciotul uscat, dezolant, al copacului doborât (verde şi viguros odinioară, cum apăruse în *Apus de soare*). Referinţa la trecut, la decorul unei etape anterioare a trilogiei, este utilă pentru a sublinia declinul cetăţii „cu înfăţişarea de părăsire, de părăginire şi sălbăticire"[7].

Scenograful trebuie să distingă, dovedind subtilitate, atmosfera – „aspect sufletesc" şi culoarea locală, în montarea piesei lui Cehov *Unchiul Vania* (1927). Pentru regizorul V. I. Popa, mai importante erau „atmosfera de tristeţe şi zbuciumul general omenesc, decât redarea aidoma a vieţii ruseşti". Totuşi, nesocotind oarecum indicaţiile primite, Löwendal va include discret, evocator „câte un ecou de atmosferă rusească: o cupolă de biserică, forma dealurilor, o coloană caracteristică conacurilor de pe moşii, forma ferestrelor"[8] alcătuind un spaţiu specific de joc.

„Atmosfera de închisoare sufletească", voită în *Avarul*, nu este exagerat senţializată. Acţiunea va fi scoasă din interiorul obişnuit, pentru că, se consideră, spectacolul este astfel ferit „de naivităţile şi convenţionalul" piesei[21]. În plus, „închisoarea sufletească" poate să apară mai clar, prin contrast, sub cerul

[6] G. Löwendal, în *Spectatorul* (Cernăuţi), nr. 6, 1927.
[7] *Ibidem*, nr.1, 29 octombrie 1927.
[8] *Ibidem*, nr. 4, 1927.
[9] *Ibidem*, nr. 3, 10 noiembrie 1927.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

liber. Agitaţia nebună, din curtea avarului, se profilează constant pe imaginea indiferentă a străzii [10]. Ca şi cu alte ocazii, decorurile lui Löwendal susţin atmosfera spectacolului prin câteva contraste, sesizabile concludent în timp şi spaţiu.

Un rol deosebit în scenografia interbelică, de atmosferă, l-a avut gama cromatică şi ar fi interesant de cercetat modul cum erau fixate culorile în raport cu efectul emoţional urmărit. Pentru Löwendal, opina cronica la *Glauco*, „gama de roşu şi galben şi orange, precum şi aurul, redă toată pasiunea ce se degajează din construcţia actului I" [11]. Altădată, culorile decorului se explică printr-o situaţie obiectivă: în *Pygmalion* de Shaw (1927), ele „corespundeau gustului aristocraţiei engleze: verde-olive, brun şi violet", aşa cum se documentase [12]. La polul opus, prostul gust al personajelor se materializa în scenografia refăcută caricatural a castelului, cumpărat de mitocanul îmbogăţit, din *Colportaj* de G. Kaiser (1928). Alături de culori stridente, se introduc numeroase detalii ironizând stupiditatea (înlocuirea crinilor regali, pe tapet, cu floarea soarelui), indicând grotesc antecedentele sociale (blazonul cu coroană şi spadă este înlocuit de altul compus din mătură, bardă şi pungă cu bani). Fără unitate, încărcat, amestecând mobilier de toate stilurile [13], în decor se produce o categorică schimbare, cu consecinţe asupra atmosferei spectacolului.

Modificarea de aspect scenografic avea, în *Henric IV*, un rost demistificator – cele două atmosfere, diametral opuse, obţinute fără disimulare, cu mijloace tehnice, pretindeau publicului o comparaţie lucidă. „Atunci când ficţiunea încetează", ceea ce fusese strălucire iluzorie se risipeşte şi, de după draperii, se zăresc „pereţii mucegăiţi (...), zidurile crăpate". Dar în final, visul ori minciuna se reface la loc, draperiile acoperă din nou tot ce s-a văzut, lumina de carnaval colorează iar figurile personajelor [14].

Lumina, la rândul său, se arată o componentă de contrast expresiv a imaginii scenografice – ca în *Daria* de L. Blaga (1927), unde rămânea „vie şi triumfătoare" dincolo de ferestrele zăbrelite şi de atmosfera morbidă din cameră [15]. Dar lumina poate fi concepută inseparabil de evoluţia atmosferei întregului spectacol, precizându-se concluziv, ca o metaforă semnificativă. Ea însăşi evoluează, crescând de la umbrele apăsătoare dim primul act la puritatea extatică a finalului, în *Învierea* de Tolstoi, montată de V. I. Popa [16]. Acelaşi regizor modifică invers lumina, urmărind un sens descendent, în *Unchiul Vania*, iar Löwendal găseşte culorile potrivite pentru a comunica „fazele întunecării, de la galbenul ultimului ceas, prin roşu, până la albastrul-verde al nopţii, în a cărei mare linişte se topesc şi străduinţele şi energia" [17]. Lumina şi culorile înserării conturau trist metafora unor vieţi irosite.

Decorurile lui Löwendal nu ascund, nu estompează convenţia teatrală. Scena nu este total asimilată de imaginea plastică. În regia lui V. I. Popa şi Maican, relaţia proteică dintre spaţiul scenic şi cel scenografic este atent exploatată, se arată fertilă în emoţii şi semnificaţii, răsturnând deprinderi rutiniere şi reactivând receptivitatea publicului.

Teatralitatea evidentă a decorului este determinată uneori de concepţia dramaturgului (Pirandello, Evreinov) sau depinde ilustrativ de locurile de acţiune ale piesei (*Kiki* de A. Picard, 1927). Dar orientarea teatrală a scenografiei aparţine, îndeobşte, modalităţii de spectacol, stilisticii şi intenţiilor regizorale [18]. Practicabilele şi panourile articulate care alcătuiesc decorul concentrat din *Crimă şi pedeapsă*, impun o teatralitate simplă, austeră. În alt stil şi cu altă atmosferă, la *Pygmalion* nici nu se fac „decoruri propriu-zise", ci se propune doar „fondul general pe care să se proiecteze jocul artiştilor, montarea fiind simplificată în linii, iar pictura întinsă pe suprafeţe mari" [19]. Procedeele unei montări ca *Poveste de iarnă* (1928) reînviau cu

[10] La dorinţa lui Maican, Löwendal acceptă ca decorul său să fie preluat de Th. Kiriacoff în montarea făcută de acelaşi regizor la Teatrul Naţional din Iaşi (1932). Reprezentarea scenografică „în schiţă impresionistă" (cum o aprecia Löwendal) va fi, totuşi, înlocuită cu una în volum, modelată expresionist. Stilizarea expresionistă (forme, lumini) şi concretul realist coexistă revelator. În curtea lui Harpagon (care i-ar fi plăcut contemporanului nostru Roger Planchon), se află un butoi pentru strâns apa de ploaie, o capră de tăiat lemne ş.a., ce depăşesc, aparent, cadrul foburgului parizian (fiind posibile şi în ograda lui Hagi Tudose!). Dar, altfel decât în decorul lui Löwendal, casele, de dincolo de gard, sunt supradimensionate, subiectiv ameninţătoare.

[11] Al. Varvara, *Teatrele din ţară*, în *Rampa*, nr. 2728, 28 noiembrie 1926.

[12] G. Löwendal, în *Spectatorul*, nr. 2, 3 noiembrie 1927.

[13] G. Löwendal, note memorialistice, manuscris.

[14] V. I. Popa, *Scrieri despre teatru*, Bucureşti, 1969, p. 222.

[15] Al. Varvara, *Teatrul Naţional din Cernăuţi*, în *Rampa*, nr. 2806, 4 martie 1927.

[16] *Ibidem*, în *Rampa*, nr. 2827, 28 martie 1927.

[17] G. Löwendal, în *Spectatorul*, nr. 4, 1927.

[18] „Fiecare formulă scenografică se explică în raport cu exigenţele unei noi convenţii de teatru" – preciza Letiţia Gâtză într-unul din paragrafele sale de sinteză din *Istoria teatrului în România*, vol. III, Bucureşti, 1973, p. 281 – paragrafe indispensabile celor ce se vor ocupa de interdependenţa „structurilor dramatice, concepţiilor regizorale şi formulelor scenografice" în perioada interbelică.

[19] G. Löwendal, în *Spectatorul*, nr. 2, 3 noiembrie 1927.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mijloace puţine, dar strălucitor, imaginativ, dezinvolt, teatralitatea spectacolelor lui Shakespeare pe măsura sensibilităţii contemporane: „Cu un plan fix, câteva siluete fugarnic schiţate şi câteva geamuri colorate în reflectoare, nu năzuim să construim decoruri fantastice, ci la înlocuirea cuviincioasă a pancardei shakespeariene" [32].

Cortina concepută de Löwendal, la Cernăuţi, se deosebea radical de cele semnate, în aceeaşi perioadă, de Camil Ressu, Traian Cornescu sau Theodor Kiriacoff. Nu se referă la *Nunta Zamfirei* ori la *Înşir-te*

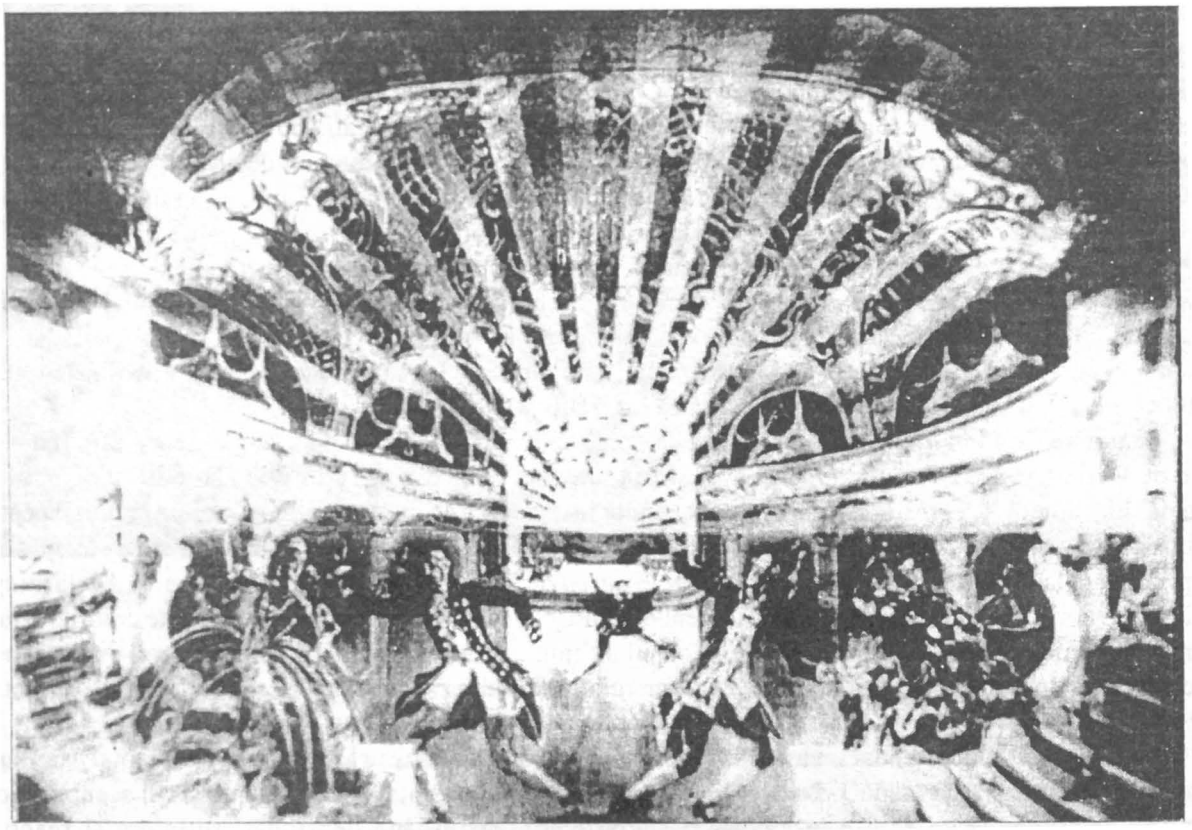


Fig. 7. G. Löwendal, proiect de cortină pentru Teatrul Naţional din Cernăuţi.

mărgărite, nici nu adoptă o stilizare pur ornamentală. De astă dată, imaginea desfăşurată pe cortină are ca subiect chiar Teatrul. În viziunea lui Löwendal, scena şi sala se continuă, se întrepătrund, personajele scenice şi posibilii spectatori purtând costume de epocă se amestecă, se confundă într-un spaţiu supus unei violente erupţii de lumină. Dispuse dinamic pe mai multe planuri, surprinse de orbitoarea explozie solară, siluetele lor par mişcate coregrafic de o paroxistică anxietate. Spre deosebire de cortinele realizate de alţi plasticieni de atunci, Löwendal concepe una, cu tâlc de parabolă, despre propria sa artă.

[32] V. I. Popa, *vol. cit.*, p. 229.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DOCUMENTE

ÎNSEMNĂRI ZILNICE. FRAGMENTE REFERITOARE LA GEORGE ENESCU.

III (1929–1955)*

de ALFRED ALESSANDRESCU

1929

– **12 mai.** La 2 la Ateneu. Enescu repetă cu orch[estra] p[entru] concertul de la ora 4. A fost o încurcătură întreagă. Ministrul Duca a repezit rău pe Perlea & Urlăţeanu, care voiau să escamoteze simfonicul, spre a nu pierde spectacolul de la Operă: *Mireasa* [*vândută* de Smetana], *Simf*[*onia*] de Dvorak! La 4 Concert oficial. [...] Program: *[Simfonia] a 5^a*, *Egmont* [de Beethoven] şi *Raps[odia] I* de Enescu.

– **12 sept.** Dim. vin Enescu şi Cohen să-mi ceară detalii p[entru] concertul criticilor. [...] La 5 la Feder: Enescu, Gogu, Orchiş. Acompaniez un violonist.

– **15 sept.** La 7^{10} plec din Buc[ureşti] la Sinaia. Stau la Palace. La 12 1/2 sosesc congresiştii, critici teatrali şi muzicali.

– **16 sept.** [Sinaia]. Dim. la Cazino şedinţa festivă a Congresului criticilor. Vorbeşte ministrul Sauciuc Săveanu şi şefii delegaţiilor. [...] În sală Enescu, Gogu [...]. La 3 şedinţă ordinară. La 5 la Peleş, recepţie la Regina [Maria]. Apoi la Mme Procopiu. Seara dineu de gală la Palace: Enescu, Jora, doamnele Procopiu, Simky; dans.

– **18 sept.** [Bucureşti]. Dim. la Ateneu la repetiţia de simfonic. Dejun cu congresiştii la Cina. Aci plus Ciomac. Ni se dă caricaturile într-un album. Goana după autografe. [...] La conferinţa lui [Fernand] Gregh [1] nu mai e un loc. Seara simfonic în onoarea congresiştilor [dirijat de G. Georgescu] şi *Acteon* [de Alfred Alessandrescu], *Serenada* [de] Andricu, *Danse des divinités infernales* de Mihalovici, *Marche juive* de Jora, *Raps[odia* de] Golestan, *[De la] Matei citire* [de Ion Nonna Otescu], *Raps[odia] I-a* [de] Enescu [2]. Supeu Athenée Palace. La supeu: Enescu, Gogu, Nonna, Perlea, Ciomac; Jora, Mihalovici.

– **3 oct.** [Seara]. Cu Perlea şi Prunner la Enescu.

* Text stabilit, note şi comentarii de Lucia-Monica Alexandrescu. Partea I şi a II-a a acestor „Fragmente" au apărut în *Studii şi cercetări de istoria artei*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tomul 39 din 1992, p. 9-31 şi tomul 40 din 1993, p. 93-111.

[1] Fernand Gregh (1873–1960), poet francez pe versurile căruia a scris lieduri George Enescu.

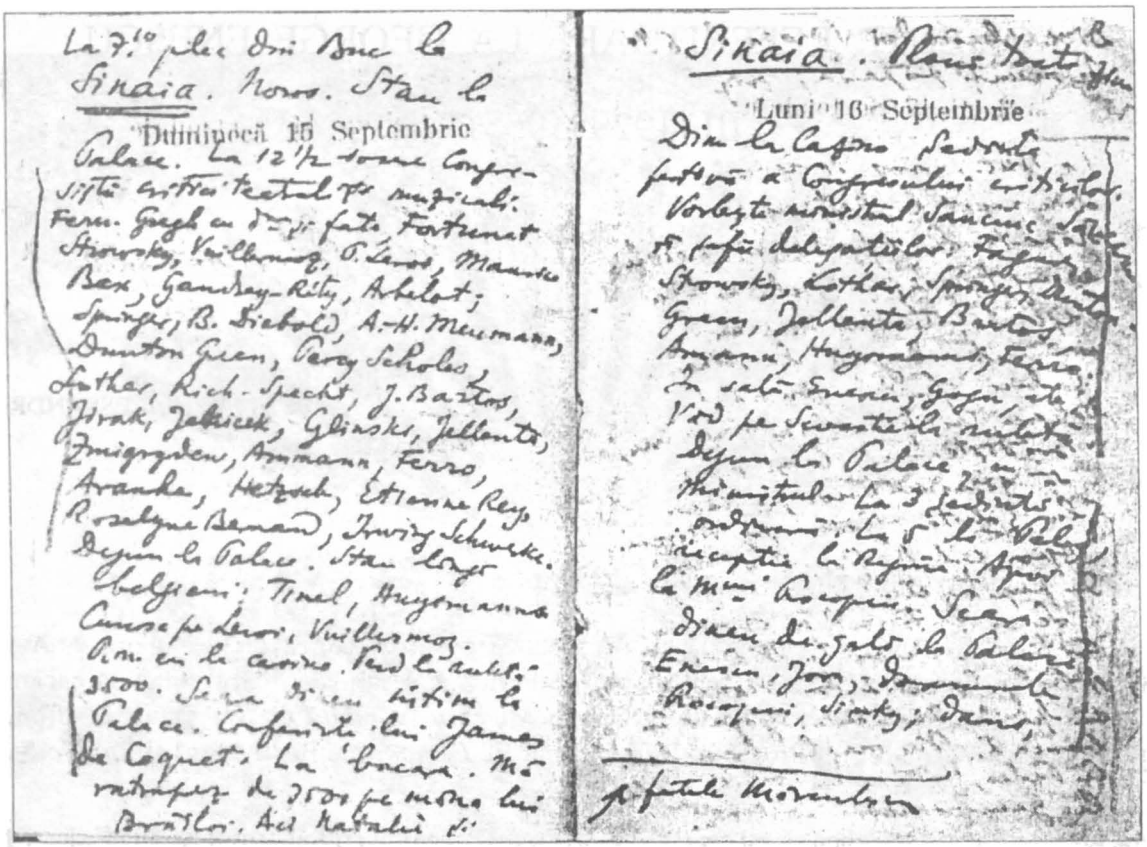
[2] Adaos Nicolae Missir: „Ultima piesă dirijată de autor" (A se vedea Prefaţa din partea I a „Însemnărilor zilnice").

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 41, p. 87–103, BUCUREŞTI, 1994

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– **13 oct.** Primul Simfonic Georgescu. *Benvenuto Cellini* [de Berlioz], *Concert re maj[or]*, Mozart, cu Magda Tagliafero, *Domestica* [de R. Strauss]. [...] Enescu într-o lojă.

– **29 nov.** Vine Cohen să-mi spună că [Nicolae] Caravia e bolnav şi să acomp[aniez] eu mâine pe Enescu. La 12 la Ateneu la rep[etiţia] lui Enescu. Cu el la Perlea acasă ca să mă scape mâine de *Tannhäuser*. [...] La 5 repet cu Enescu la Cohen.


Duminică 15 Septembrie

Luni 16 Septembrie

Fig. 1. Pagină din agenda anului 1929 referitoare la Congresul criticilor muzicali şi teatrali ţinut la Sinaia. (Toate documentele se află în Colecţia Emilia Guţianu Alessandrescu).

– **30 nov.** Acompaniez pe Enescu la concert de vioară[3]. *Concerto* de Vivaldi – Nachez[4], Chausson [*Poemul?*], *Romanţa în fa* [de Beethoven]; *Aubade provençale* [de Couperin – Kreissler], *L'Abeillle* [de Schubert], *Ciaccona* [de Vitali], *Allegro* [de] Pugnani.

– **1 dec.** La Simfonic dirijat de Enescu: *Tragische Uverture* [de Brahms], *Pastorala* [de Beethoven], *Kikimora* [poem simfonic de Anatol Liadov] şi *Fête chez Capulet* [de Berlioz]. Tocmai când veni Mz [Muza] şi Florica [Muzicescu] să felicite sus pe Enescu, eu plec pe scenă.

– **6 dec.** La Ateneu rep[etiţia] lui Enescu. La 5 la Cohen repet cu Enescu.

– **7 dec.** Studiez pian. [...] Seara. Concert cu Enescu: *Sonata* de Veracini, *Folia* [de Corelli], *Bagatella* de [Ioan] Scărlătescu, *Berceuse* [de] Fauré, *Habanera* de Sarasate, *Sonata 2 Kreutzer* [de Beethoven].

– **8 dec.** Simfonic Enescu: *Ruslan şi Ludmila* [de Glinka], *Zarathustra* [de R. Strauss], *La Piaţa mare* de Jora şi *Carnaval* de [Johan] Svendsen.

– **12 dec.** Dim. fac la Ateneu repetiţia de simfonic p[entru] Enescu. *Impressions d'Italie* de [Gustave] Charpentier şi *L'Après-midi d'un Faune* [de Debussy].

[3] În Cronologia publicată în vol. *George Enescu*, Bucureşti, 1964, volum editat de Institutul de istoria artei sub egida Academiei Române (coordonator: Mircea Voicana) trebuie făcută corectura în dreptul concertelor din lunile oct. – nov. 1929 (p. 214), şi anume: 5 concerte cu N. Caravia şi 4 concerte cu A. Alessandrescu.

[4] Tivadar Nachez (1859 – 1930), violonist şi compozitor ungur.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– **13 dec.** La 5 – 7 [p.m.] repet la Cohen cu Enescu p[entru] concert. [...] Seara Concert cu Enescu. *Concert* de [Pietro] Nardini, *Sonata* de Franck, *Havanaise* de S. Saëns, *Caprice Viennois* [de Sarasate], *Zigeunerweisen* [de Kreissler]. (Enescu mă conduce acasă).

– **14 dec.** La repetiţia lui Enescu, apoi la Operă.

– **15 dec.** Simfonic Enescu [Filarmonica]. *Simf[onia]* de Franck, *L'Après-midi d'un faune* [de Debussy], *Danse macabre* [de S. Saëns], *Impressions d'Italie* [de Gustave Charpentier].

– **17 dec.** La Casa Şcoalelor p[entru] Premiul Enescu.

– **19 dec.** La rep[etiţie] Enescu cu *Damnaţia* [de H. Berlioz]. La Casa Şcoalelor, Arte, p[entru] Premiul Enescu[5].

– **20 dec.** Trec pe la repetiţia de simfonic Enescu. La Casa Şcoalelor să mă interesez de lucrările prezentate la Concurs „Enescu". [...] La 5 – 7 repet cu Enescu la Cohen. Seara Concert cu Enescu. *Sonata* Bach, *e moll*, Schumann, *d moll*, *Largo* de Pugnani, *Sarab[ande] et Tambourine* de [François] Francœur[6], *Humoresque* [de Dvorak], *Tzigane* [de] Ravel.

– **21 dec.** La repetiţia de *Damnaţie* cu Enescu. La 3 la Conservator, ne întrunim p[entru] Premiul Enescu. Didia St. Georges[7] ia 5.000 lei.

– **22 dec.** Simfonic Enescu: *Damnation de Faust*[8] cu Folescu, M[ircea] Lazăr[9], Cojocăreanca[10], Flechtenmacher[11]. Cohen îmi dă p[entru] cele 4 concerte cu Enescu un cec de + 15.000.

– **23 dec.** La 10 la Arte ca să încasez Pr[emiul] Enescu. Nu e gata .

1930

– **5 oct.** La 11 1/2 la Soc[ietatea] Compoz[itorilor]. Adunare generală; cu Enescu, Golestan, Jora, Nonna, Nottara etc.

– **2 nov.** La 11 la 1-ul Simfonic Georgescu[12]. *Concerto d moll* [de] Vivaldi, Brahms; *[a] 3ª*, *Suita do major* [de] Enescu, *L'Apprenti* [de Dukas]. [...] Banchetul Filarmonicii, pentru 10 ani de la înfiinţare[13]. Ministrul Costăchescu, Mociony, Enescu, Rîmniceanu [...].

– **3 nov.** Eu la [Catedrala] Sf. Iosif. Inaugurarea noii orgi, cu Prof. Xaver Dressler[14]. Aci Claudia Minulescu cu Mioara, Cuclinii, Nottarii, Enescu, Breazu etc.

– **30 nov.** La 4 [p.m.] la „Alhambra": concursul rev[istei] *Realitatea ilustrată*. Sunt în juriu cu Enescu[15], Nonna, Gogu, Eug[en] Filotti.

– **2 dec.** Casa Şcoalelor, se ţine Premiul Enescu. Aci Enescu, Jora, Nonna, Mihalovici, Enacovici, Andricu. Se dă Premiul I lui Leon Klepper (15.000)[16]. Cu Enescu pe la Ministerele de Instrucţie şi Finanţe spre a cere premiul Enescu.

– **23 dec.** La Instrucţie p[entru] ordonanţa pr[emiului] Enescu.

1931

– **9 ian.** La 9 la Finanţe, p[entru] premiul Enescu. Îmi dă o recipisă. La 10 – 1 la rep[etiţie] simfonic Enescu.

[5] Dată inedită în Cronologia „George Enescu".

[6] În Cronologia amintită apare Leclaire şi nu Francœur.

[7] Acesta a fost singurul premiu pe anul 1929. (A se vedea vol. *George Enescu...*, p. 338).

[8] În Cronologia apărută în *vol. cit.*, p. 214, apare eronat *Simfonia a IX-a*!

[9] Mircea Lazăr, prim tenor, solist al Operei Române din Bucureşti.

[10] Maria Cojocăreanu, soprană, solistă a Operei Române din Bucureşti.

[11] Gh. Flechtenmacher, bariton, solist al Operei Române din Bucureşti.

[12] Primul simfonic din stagiunea 1930–1931.

[13] În Cronologia editată în *vol. cit.*, apare „20 de ani de la înfiinţarea Societăţii Compozitorilor Români".

[14] Franz Xaver Dressler (n. 1899), organist şi compozitor român.

[15] Dată inedită în Cronologia „George Enescu".

[16] Dată inedită în Cronologia „George Enescu".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Seara Concert de muz[ică] de cameră al Soc[ietăţii] Compoz[itorilor]. *Octet* [de] Enescu, dirijat de autor, *Sonatină* de [Marţian] Negrea (Voileanu) [17], Bartók (Cocorăscu) [18], melodii de Brăiloiu (Ştefanovici) [19].

– **10 ian.** [La] 4 1/2 – 6 Comitet la Soc[ietatea] Compozitorilor, cu Enescu [20].

– **11 ian.** Concertul Soc[ietăţii] Compozit[orilor]. *Raps[odia] 2* [de] Enescu, *Polyeuct* de Nottara, *Basarabeasca* de [Tiberiu] Brediceanu, *Hora* de Şt[efan] Popescu, cântece de Golestan, *Serbare câmpenească* (de) [George] Enacovici, *Dansul florăresei* [de] Jora [21], *[De la] Matei [cetire]* de Nonna [Otescu], 2 melodii de mine, *Scherzo* [de Alexandru] Zirra, *Cântec de nuntă* de [Sabin V. Drăgoi], *Cortegiu* de Mihalovici. Melodii (Folescu) de Kiriac. [...] Seara banchetul compoz[itorilor] la „Boulevard".

– **13 ian.** La 9 la Finanţe, încasez în fine 30.000 p[entru] premiul Enescu.

– **30 aug.** Dim. vin Enescu şi Cohen la mine p[entru] a vorbi de concertele de sonate [22].

– **27 sept.** La 7 [p.m.] la Ema [Emilia Guţianu]. Repetăm Enesco.

– **2 oct.** La 12 1/2 la Cohen; aci Enescu şi Georgescu au căzut de acord asupra concertelor ce Enescu va dirija.

– **4 oct.** La 10 la Cohen; repet cu Enescu *Sonata* lui *N° 3*. [...] La 6 la Ema. Repetăm *Chansons* [de] Enesco. Rezervă!

– **8 oct.** La 10 la radio, repet *Octetul* de Enescu p[entru] Radio (Al. Teodorescu) [23], [Ludovic] Feldman, [D.] Theodoru [24], [I.] Koganoff [25], Th. Popovici [26], [Nicolae] Apostolescu [27], [Josef] Thaler [28], [George] Drăghici [29].

– **9 oct.** La 10 1/2 la violoncelistul Drăghici, repet *Octetul* de Enescu (dirijez). [...] La 7 la Ema. Repetăm cântecele lui Enescu.

– **10 oct.** La 6 1/2 la Ema. Repetăm Enescu.

– **12 oct.** La 10 la Radio, repet *Octetul* de Enescu. [...Seara] La Radio dirijez *Octetul* de Enescu.

– **13 oct.** La 7 [p.m.] la Ema, repetăm melodiile lui Enescu. Ema se enervează că îi fac observaţie că nu [le] ştie încă.

– **16 oct.** Apoi la Radio cânt cu [Al.] Teodorescu *Sonata 2-a* de Enescu. Enescu e acolo şi mă face să ratez o mulţime de pasagii.

– **21 oct.** Seara stau la *Fidelio* [dirijat de G. Georgescu]. Asistă şi Enescu.

– **24 oct.** La 10–12 repet cu Enescu p[entru] concert. Pe seară pe la Ateneu încerc pianul. Primul concert de sonate cu Enescu. Bach, *mi major*, Schumann, *1ª*, Debussy, Brahms, *re minor*.

– **25 oct.** Primul Simfonic Georgescu. *Simf[onia clasică]* de Prokofieff, *Dublu concert* [de] Brahms ([Al.] Theodorescu – [George] Cocea) şi *Pacific [231* de Honegger]. În sală Enescu.

– **27 oct.** Mă doare puţin braţul de oboseala studiului. La 3 1/2 la Cohen repet cu Enescu. [...] Seara al 2-lea Concert de sonate cu Enescu. Mozart, *N° 17 (la major)*, Enescu, *a 3ª*, Franck.

– **28 oct.** La 10 la Cohen, repet cu Enescu p[entru] concertul de sâmbătă.

– **31 oct.** La 3 1/2 la Cohen repet cu Enescu. Seara al 3-lea şi ultimul Concert de sonate cu Enescu: Beeth[oven], *do minor*, Fauré, *1ª* [şi] *Kreutzer Sonate*.

– **7 nov.** La 9 [p.m.] la Ateneu la Concert Enescu.

[17] Ana Nicoară-Voileanu, pianistă, profesoară de pian la Conservatorul din Cluj.

[18] Madeleine Cocorăscu, pianistă, profesoară de pian la Conservatorul din Bucureşti.

[19] George Ştefanovici, tenor, solist la Opera Română din Bucureşti.

[20] Dată inedită în Cronologia „George Enescu".

[21] Din suita *La piaţă*.

[22] Un ciclu de 3 recitaluri de sonate în oct. 1931.

[23] Alexandru Theodorescu, violonist, prim concert maestru al Filarmonicii din Bucureşti.

[24] D. Teodoru, violonist în orchestra Radio.

[25] I. Koganoff, violonist în orchestra Radio.

[26] Theodor Popovici, violist în orchestra Filarmonica.

[27] Nicolae Apostolescu, violist în orchestra Filarmonica din Bucureşti.

[28] Josef Thaler, violoncelist în orchestra Filarmonica din Bucureşti.

[29] George Drăghici, violoncelist în orchestra Radio.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– **10 nov.** La repetiţia Concert[ului] Simfonic Enescu. Cohen îmi dă partea mea de la [concertele de] Sonate +26.205 lei. [...] Seara cu ea [Ema] la Simfonic Enescu [30]. *Suita N° 1, Simfonia 1-a, Raps[odia] I-a.*

– **14 nov.** La 9 1/2 [p.m.] la Ateneu la Concert Enescu [cu Caravia].

– **21 nov.** Seara cu ea [Ema] la Ateneu Concert Enescu [cu Caravia].

– **24 nov.** Dim. la Ateneu la rep[etiţia] lui Enescu. [...Seara] Concert simfonic Enescu: *Rapsodia N° 2, Suita nr. 2, Poema română.* [...] Regele [Carol al II-lea] îi înmânează lui Enescu marele cordon al Coroanei [31]. Entuziasm de nedescris.

– **1 dec.** Dim. la Ateneu, la rep[etiţia] Concertului simfonic Enescu. [...] La 8 1/2 [p.m.] la Ema. Cu ea la Ateneu Concert Enescu. *Concert mi* Bach (dirijat de Otescu !!!!), *Simf[onia] concertantă* de Enescu (solist G. Cocea) [dirijată de Enescu], *Concertul* de Beethoven (dirijat [de] Georgescu).

– **6 dec.** La dejun la Georgescu. Aci Enescu,[Carl] Elemendorff [32], Nonna, [Paul] Prodan, Cohen. [...] 5 – 7 1/2 la Conservator: Concursul p[entru] Premiul Enescu. Îl ia Costică Nottara [33].

– **17 dec.** Dim. la Finanţe ca să încasez ord[onanţa] premiului Enescu. Trebuie să vin mâine.

– **18 dec.** La 9 1/2 la Finanţe, încasez banii p[entru] Premiul Enescu (27 mii).

1932

– **14 mai.** La 3 1/2 la Soc[ietatea] Compoz[itorilor] adunare generală. Enescu [34]. Sunt reales în comitet.

– **26 oct.** La 11 vine Orchis la mine. Cu el la dezvelirea bustului lui Kiriac în grădina Ateneului.

– **27 oct.** Un moment la Operă. Premiera *Lucia [di Lamermoor* de Donizetti]. Enescu e în sală.

– **4 nov.** Seara Simfonic II Georgescu. *Suita I* Enescu (în sală); *Poem* [de] Chausson, cu Theodorescu: Strauss, *Tanz Suite*; Brahms, I.

– **6 nov.** 10 – 12 1/2 la Casa Şcoalelor, Concursul Enescu. Pr. II Paul Constantinescu. Menţiuni: Lipatti, Silvestri [35]. Aci: Nonna, Jora, Enacovici, Nottara, Perlea.

1933

– **10 febr.** Seara dirijez simfonicul în locul lui Gogu [Georgescu]. *Simf[onia a] 3^a* de Brahms, *Concert es* [de] Liszt (Dinu Lipatti), *Raps[odia a] 2^a* de Enescu, *Tod und Verklärung* [de R. Strauss].

– **8 apr.** La Operă repet cu [N.] Apostolescu [36] *Tiefland* [de Eugen d'Albert], apoi repet *Rapsodia* lui Enescu.

– **9 apr.** La 4 festival la Th[eatrul] Naţional. Dirijez *Raps[odia]* lui Enescu.

– **22 mai.** La 3 la Academie. Recepţia lui Enescu, în prezenţa Regelui [Carol al II-lea] [37].

– **6 sept.** Mergem la Arene. Concert Perlea: *Simf[onia] 5* [de Beethoven], *Raps[odia] 2^a* [de] Enescu [şi] *Meistersinger* [de Wagner].

– **9 sept.** La 10 1/2 la Cohen, repet cu Enescu, [Leon] Mendelsohn şi [N.] Papazoglu, *Quartet* de Schumann.

– **25 sept.** [Sinaia]. La 3 1/2 [p.m.] la Peleş cu Papazoglu şi Mendelsohn. Stăm la Enescu. La 5 Concert. *4^{tet}*, Schumann, *Sonata Kreutzer* [de Beethoven], *Folia* [de Corelli], *Bagatela* [de] Scărlăteanu [şi] Pugnani. Regele îmi dă mâna.

– **3 oct.** [Bucureşti]. Concert european. Dirijează Gogu: Raps[odii] de Golestan, Enescu, Andricu (tablou); Nonna dirijează *Matei*, Nottara *La Chef*, Rogalsky *2 piese*, eu ceva de Enacovici. Apoi Folescu, Corul „Carmen".

– **20 dec.** La 10 la Casa Şcoalelor. Concursul Enescu. Lipatti premiul II [38].

[30] Găsim aici două erori apărute în Cronologia apărută în vol. *George Enescu...*, p. 219: pe 10 nov. 1931 George Enescu nu se afla la Olteniţa; concertele simfonice dirijate de George Enescu la Bucureşti au avut loc la 10 şi 24 nov. şi nu în luna dec.

[31] Dată inedită în Cronologia „George Enescu".

[32] Carl Elmendorff (n. 1891), dirijor german.

[33] Constantin C. Nottara, *Poem pentru vioară şi orchestră.*

[34] Dată inedită în cronologia „George Enescu".

[35] Lipsă în lista de premii în volumul de documente amintit (p. 338).

[36] Nicu Apostolescu, prim tenor al Operei Române din Bucureşti.

[37] Dată inedită în cronologia „George Enescu".

[38] Dinu Lipatti, *Sonatină pentru vioară şi pian.*

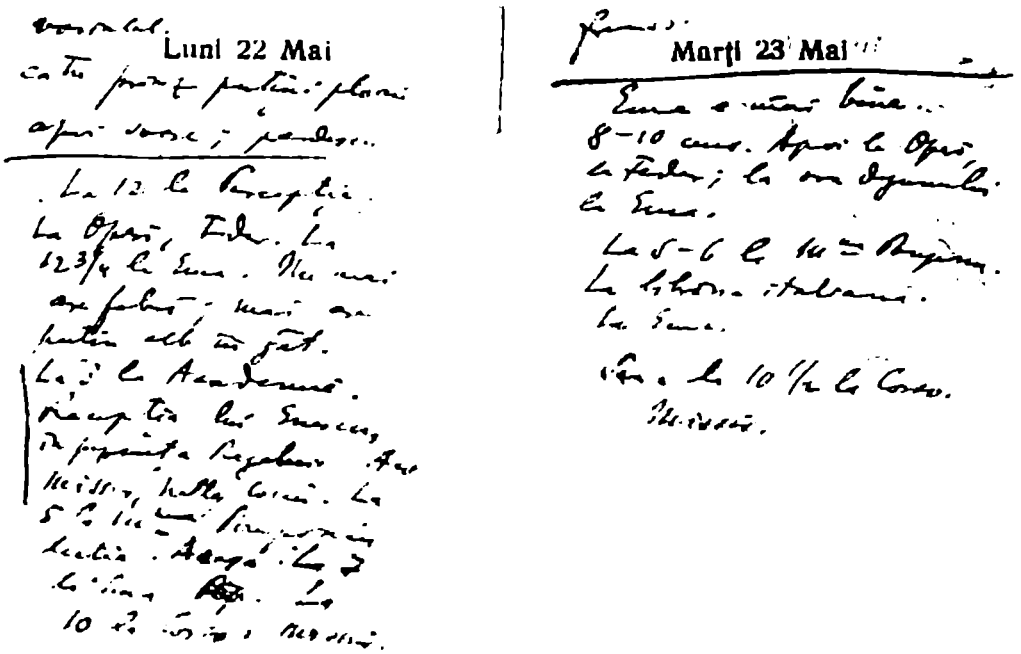
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– **8 febr.** La 4 rep[etiţie] cu Enescu p[entru] concerte.

– **13 febr.** P.m. stud[iez la] pian. Seara concert cu Enescu. Beeth[oven], a 7^a, [Louis] Aubert, S.–Saëns, *re major.*

– **15 febr.** 4 – 6 repet cu Enescu.

– **17 febr.** Seara am concert Enescu: Brahms, *sol [I-a]*, [Ernest] Bloch, Lekeu [39].


Luni 22 Mai

Marţi 23 Mai

Fig. 2. Pagină din agenda anului 1933 referitoare la primirea lui George Enescu în Academia Română.

– **18 febr.** La 1 la Soc[ietatea] Compozitorilor. Aci Enescu, Brediceanu.

– **24 febr.** La Ateneu repetă Enescu cu orch[estra].

– **25 febr.** La 11 la Simfonic dir[ijat] de Enescu. *Simf[onia] de şcoală* [de Enescu], cântece de Jora [40], *Simf [onia]* 8^a [de] Beeth[oven].

– **2 mar.** 10 Ateneu repetă Enescu (vioară) cu Perlea (orchestră).

– **4 mar.** Concert Enescu (vioară) cu Perlea, care dirijează *Concert* de Beeth[oven] şi Brahms.

– **9 dec.** La 10 la Casa Şcoalelor. Premiul Enescu. Aci Enescu, Jora, Andricu, Perlea, Enacovici, Gogu. Se dă premiul lui Lipatti [41].

– **10 dec.** [...] Apoi la Instrucţie p[entru] Premiul Enescu.

1935

– **10 mai.** Seara dirijez Simfonic Ateneu: *Concerto grosso* [de Filip] Lazăr, *Actéon* [de Alfred Alessandrescu], *Raps[odia]* de Enacovici, Golestan, Enescu, *a II-a* şi *Poema română.*

– **3 iun.** La 9 la Radio. Repet *Simf[onia] de şcoală* a lui Enescu.

[39] În cronologia tipărită data este 18 febr.: în agenda lui A. Alessandrescu este tăiat „Franck" şi adăugat „Lekeu".

[40] Adaos N Missir: interpretate de „Gabi Popescu–Năruja".

[41] Dinu Lipatti, *Şătrarii*, suită simfonică pentru orchestră.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– **9 iun.** La 11 1/2 la Radio, până la 3. La 5 iar la Radio până la 11, fac o partitură la *Simf[onia] de şcoală*[42] a lui Enescu.

– **10 iun.** Dim. repet la Radio *Suita II [-a]* lui Enescu. [...] P.m. şi seara la Radio.

– **11 iun.** 9 – 11 repet la Radio *Suita II* [de] Enescu, în faţa Maestrului. [...] La 6 la Radio, repet *Simf[onia] de şcoală* de Enescu.

– **12 iun.** La 10 repet cu Orch[estra] Radio lucrările lui Enescu. E şi Maestrul. [...] Seara avem serata Enescu. Eu dirijez *Simf[onia] de şcoală* şi *Suita 2*[a]. Stro[escu] cântă *[Cântece pe versuri de] Clément Marot* acomp[aniat] de Enescu.

1936

– **13 mar.** Seara dirijez *Boris [Godunov* de Musorgski] cu Folescu. Aud apoi, până la 2, *Oedip*-ul lui Enescu, de la Opera din Paris.

– **13 oct.** Dim. la Cohen; aci Enescu.

– **15 oct.** La repetiţia lui Enescu.

– **18 oct.** Simfonic dir[ijat] de Enescu. *Concert brandenburgez, f dur* [de Bach], *Venusberg* [de Wagner], Brahms, *IV*[a].

– **23 oct.** La 5 [p.m.] repet cu Enescu.

– **25 oct.** Simfonic Enescu la Ateneu: *Coriolan* [de Beethoven], *Concert* [de] Brahms (Gogu), [Paul] Dukas, *Simf[onia], Raps[odia] I* [de] Enescu. Dejun la Gogu. Aci Enescu.

– **26 oct.** La 9 1/2 [a.m.] repet cu Enescu.

– **27 oct.** Seara Concert cu Enescu[43]. Sonata de [Gustave] Samazeuilh, Lekeu şi Schumann, *II*.

– **1 nov.** Simfonic Enescu.Dir[ijor Ionel] Perlea. *Akademische Uvert[ure* de Brahms], *Concert mi* [de] Bach, *Poem* de Chausson, *Romanţă* [de] Beeth[oven], [Mozart], *Simf[onia] Jupiter* (dirijată [de] Enescu).

– **7 nov.** La Ateneu repet cu Enescu *Concert* de Beethoven. [...] Seara la Concert Enescu cu Lipatti.

– **8 nov.** Dirijez cu Enescu: *Oberon* [de Weber] şi *Concert* [*de vioară* de] Beeth[oven]. Enescu face apoi *Eroica*. Banchet p[entru] Enescu la „Suzana".

– **12 nov.** La 11 la Starea civilă. Cununia civilă cu Ema. [Nicolae] Missir şi Nelly martori.

– **18 nov.** Am primit de la Cohen p[entru] concertul cu Enescu lei 14.000.

– **3 dec.** La 6 [p.m.] la Legaţia franceză. Ceai în onoarea lui Enescu.

– **4 dec.** Dim. la Radio repetă Enescu.

– **5 dec.** La Radio: Enescu repetă p[entru] simfonic.

– **6 dec.** Dim. la Casa Şcoalelor[44]: concursul Enescu. Nonna, Rogalsky, Perlea, Enacovici, Cuclin, Lipatti, Nottara. [...] Seara la Radio: Enescu dirijează *Simf[onia] I* şi rapsodiile. Aci Maruca, Jean Steriade, Missir, Ciomac.

– **7 dec.** Seara cu Ema la Aro[45]. Concert Casals. Aci Gogu, Enescu, Maruca, Regina [Maria].

– **8 dec.** [...] Mergem la Ateneu la Concertul Enescu, pe scenă.

– **12 dec.** La 10 1/2 [p.m.] cu Ema şi Fili[46] la „Caru cu bere". Vine şi Missir de la Concertul Enescu.

– **21 dec.** La Poştă trimit un mandat de 9 mii lei lui Andreescu Skeletti (Pr[emiul] Enescu)[47].

[42] Adaos N. Missir: „reface după ştime".

[43] Primul – acompaniat de Alfred Alessandrescu – din seria celor 10 recitaluri (oct. - dec. 1936) în care George Enescu va avea parteneri români. În cronologia tipărită nu este trecut repertoriul.

[44] Din manuscrisul lui Alfred Alessandrescu nu reiese că George Enescu ar fi prezidat Comisia pentru Premiul Enescu, aşa cum apare în cronologia tipărită (p. 230).

[45] Sală de cinematograf (azi „Patria") cu o acustică foarte bună. Aici se ţineau şi concerte, atunci când Ateneul era impracticabil.

[46] Fili = Ion Filionescu, pianist.

[47] Mihail Andreescu-Skeletty, *Moartea zimbrului* (premiul III).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– **3 mai.** [Paris]. La Enescu; la Mihalovici. Golestan nu e acasă. [...]. P.m. la Cursul lui Enescu – în casa lui Ciampi – Astruc) 96, Av. de Villiers.

– **4 mai.** Seara, la Salle Erard, Enescu are concert. Îmi spune că nu găseşte *Suita 2-a*. Disperat, mă duc la Meţianu, care a auzit pe Ema la Radio de la Buc[ureşti].

– **5 mai.** Apoi la cursul lui Enescu.

– **8 mai.** Seara dirijez p[entru] Radio Paris la Salle du Conservatoire. *Suita II* de Enescu, *Concerto moldave* de Golestan [pentru vioară şi orchestră] (Bazelaire)[48], *Acteon* [de Alfred Alessandrescu], 2 piese de Drăgoi, un *Dans* de Andricu şi *Capriccio roumain* de Mihalovici.

– **29 sept.** [Bucureşti]. La 11 [a.m.] la Soc[ietatea] Compoz[itorilor], vine ministrul Iamandi, Enescu. Aci Nonna, Jora, Brăiloi[49].

– **15 oct.** Dim., la Radio, Enescu repetă cu Orch[estra] Radio pentru Ciclul Beethoven.

– **16 oct.** La Ateneu, la repetiţia lui Enescu cu Orch[estra] Radio. *Simf[oniile] I* şi *III* [de] Beeth[oven]. [...] Seara la Concertul de vioară Enescu cu [Aurelia] Cionca[50]. Sonate de Beeth[oven], [Franciszek] Brzezinski, Brahms, *III*.

– **17 oct.** Dim. la 11 la Ateneu: Enescu dir[ijează] Orchestra Radio: *Simf[onia] I* şi *III* de Beeth[oven].

– **23 oct.** Dim. la Ateneu, repetă Enescu. Seara la Concertul Enescu cu Ghita Şapira[51].

– **24 oct.** Dimineaţa [la] Ateneu. Concert Enescu cu orch[estra] Radio. Simf[oniile] *2 – 8 – 5* [de Beethoven].

– **29 oct.** Dim. la Radio, repetă Enescu simf[onii de] Beeth[oven].

– **31 oct.** Dim. la Ateneu. Enescu dir[ijează] Orch[estra] Radio: *Simf[onia] 6* şi *7* [de] Beeth[oven].

– **5 nov.** Dim. repetă Enescu la Radio. Vine şi [Robert] Soëtens[52]. P.m. la Radio la rep[etiţia] lui Enescu.

– **6 nov.** La Ateneu, Enescu repetă *Simf[onia] 9^a^* cu Orch[estra] Radio şi corul „Carmen".

– **7 nov.** Dim. cu Ema la Ateneu. Orch[estra] Radio şi Enescu. *Simf[onia] 4* şi *9^a^* de Beeth[oven][53].

– **13 nov.** La Ateneu la rep[etiţia] lui Enescu.

– **14 nov.** La 11 la Ateneu la Concert Enescu cu Filarm[onica]. *Siegfried*, act III şi prelucrări din *Meistersinger* [de Wagner]. (La *Sigfried*: El[ena] Basarab[54], Maria Moreanu[55], [Nicu] Apostolescu, [Gheorghe Stefănescu] Goangă[56]).

– **19 nov.** Dim. la Ateneu la rep[etiţie] Enescu, *Simf[onia]* de Jora.

– **21 nov.** La Ateneu Simfonic Enescu cu Filarm[onica]. *Suita II* de Enescu, act III din *Siegfird* cu Aca de Barbu[57].

– **27 nov.** La Ateneu, aud *Simf[onia]* de Jora.

– **28 nov.** La Concerul simf[onic] Enescu. *Simf[onia] în do major* de Jora (I^a^ audiţie), *Simf[onia a] 9^a^* [de Beethoven].

– **3 dec.** La Ateneu repetă Enescu cu Georgescu.

– **4 dec.** Seara la Concert Enescu cu [Ion] Filionescu.

[48] Paul Bazelaire, violonist.

[49] Se hotărăşte înfiinţarea unui premiu naţional de compoziţie.

[50] Dată inedită în Cronologia „George Enescu".

[51] Dată inedită în Cronologia „George Enescu".

[52] Robert Soëtens, violonist. A concertat cu Filarmonica, sub bagheta lui Alfred Alessandrescu, cu o seară înainte.

[53] Date exacte ce pot completa în cronologie repertoriul concertelor orchestrei Radio, dirijată de George Enescu, din lunile oct.-nov. 1937.

[54] Elena Basarab, soprană, solistă a Operei Române din Bucureşti.

[55] Maria Moreanu, mezzo-soprană, solistă a Operei Române din Bucureşti.

[56] Gheorghe Ştefănescu-Goangă, prim bariton al Operei Române din Bucureşti.

[57] Aca de Barbu (1895–1958), soprană, prim solistă a Operei Române din Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– **5 dec.** Dim. la Concertul Enescu cu Filarm[onica] dir[ijată] de Georgescu [58]. Concertele de Bach, *mi major*, Mozart, *es dur*, Brahms.

– **6 dec.** Dim. Concursul Enescu la Casa Şcoalelor. Se dă lui Silvestri [59], 30.000.

– **9 dec.** Dim. la Aro, repetă [Pablo] Casals şi Enescu cu Filarm[onica]. [...] Simfonic Filarm[onica], dir[ijată] de Georgescu: *Euryanthe* [de Weber], *Concert [pentru violoncel* de] Schumann (Casals), *Dublu concert* [de] Brahms (Casals – Enescu).

– **10 dec.** Seara la ultimul concert Enescu cu [Nadia] Chebap [60].

– **12 dec.** La 12 1/2 la Gară, plecă Enescu şi Maruca.

1938

– **21 oct.** Corectez ştime la *Suita* de Enescu.

– **22 oct.** Seara acasă corectez ştime [la] *Suita* [de] Enescu.

– **24 oct.** Seara acasă, copiez ştime p[entru] *Suita II* [de] Enescu.

– **25 oct.** Dim. repet cu Filarmonica la Ateneu.

– **27 oct.** Repet cu Filarmonica. Seara dirijez la Filarmonica: *Suita II* [de] Enescu, fragmente de Wagner: *Prel[udiu* actului] III şi *Monolog[ul* lui Hans] Sachs [din *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg*] (Goangă), *Wotans Abschiend* [din *Walkyria*] (Goangă) [şi] uvert[ura la] *Tannhäuser.*

– **8 nov.** Seara 1[ul] Concert Enescu cu Mad[eleine] Cocorescu [61].

– **9 nov.** Duc la Minister scrisoarea lui Enescu către Armand Călinescu, relativ la catedra mea.

– **12 nov.** Seara Concert Enescu cu Radu Mihail [62].

– **22 nov.** La Concertul Enescu cu Muza.

– **27 nov.** Dim. la Concert Enescu cu Fili. [...] La 5 la Casa Şcoalelor: Concursul Enescu. Pr[emiul] I Paul Constantinescu [63].

1939

– **10 oct.** Eu dirijez la Radio: *Istar Fantezie* de Rimsky [Korsakov] şi *Raps[odia] piemonteză* de [Leone] Sinigaglia (vioară Koganoff), *Raps[odia] II* [de] Enescu, *Dansuri* din *Igor* [de Borodin].

– **16 oct.** La 4 la Th[eatrul] Naţional, Festival de ziua Regelui. Cu orch[estra] Radio acompaniez pe Ema şi soţii Tassian [64], apoi *Raps[odia] I* de Enescu. Seara la rep[etiţia] generală *Flautul fermecat* [65] [de Mozart]. Un moment la Ateneu la Concertul Enescu – Lipatti [66].

– **19 oct.** Seara la Simfonic Enescu: [Bach], *[Concert] brandenburgez re major* (Muza – Jianu [67] – Theodorescu), *Scherzo* [de] Otescu, *Raps[odia] ucraineană* de [Serghei] Liapunov (Muza), *a 4[a]* de Brahms.

– **22 oct.** Dim. la Concert simfonic Orch[estra] Radio (Ateneu) dir[ijată] de Enescu. *Ifigenia* [Gluck – Wagner], *Simf[onia] Haffner* de Mozart şi *Simf[onia în] do maj[or]* de Schubert.

[58] În cronologia amintită apare dirijor G. Enescu.

[59] În *vol. cit.*, p. 339, C. Silvestri nu apare pe lista premiilor Enescu.

[60] Dată inedită în cronologia „George Enescu".

[61] În *vol. cit.* s-au inversat datele: la 8 nov. Madeleine Cocorăscu şi la 12 nov. 1938, Radu Mihail (p. 236).

[62] Radu Mihail, pianist, elev al Aureliei Cionca.

[63] Paul Constantinescu, *Nunta în Carpaţi*, suită de balet.

[64] Şerban Tassian, prim bariton, şi Valentina Creţoiu, primă soprană, solişti ai Operei Române din Bucureşti.

[65] „Dirijează Georgescu – scrie A. Alessandrescu. Ema cântă Regina Nopţii". Premiera va avea loc la 17 oct. 1939.

[66] Recitalurile din lunile oct.-nov. 1939, consemnate în cronologia tipărită, nu au menţionate acompaniatorii, deci şi Dinu Lipatti lipseşte; mai apare în plus un recital inexistent: la 26 oct. 1939 George Enescu dirija la Ateneu un concert al orchestrei Filarmonice din Bucureşti.

[67] Vasile Jianu, flautist, solist, membru al Filarmonicii din Bucureşti, profesor la Conservatorul din Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– **26 oct.** Seara la Simfonic Enescu cu Filarm[onica]. *Simf[onia] re maj[or]* (Cimpoiul – Londoneză) de Haydn, *Iberia* de Debussy [68], I-a audiţie a *Suitei Săteşti* de Enescu.

– **27 oct.** La Radio, Enescu repetă cu Orch[estra] Radio *Italiana* de Mendelssohn [Bartholdy].

– **29 oct.** Dim. la Ateneu: Simfonic Enescu cu Orch[estra] Radio. *Simf[onia] ital[iană]* de Mendelssohn, Bach, *Brandenburg sol major*, [Beethoven], *Simf[onia] a 7^a*.

– **2 nov.** Seara simfonic Georgescu. *Simf[onia] mi b* [de] Mozart, *Concert 2* de Prokofieff (Şerbescu) [69], *Raps[odia] 2* de Enescu, *Dans* de Andricu, *Tannhäuser*.

– **5 nov.** La Simfonic Enescu cu Orch[estra] Radio. *Simf[onia] II* de Beeth[oven], *Simf[onia]* de Franck.

– **11 nov.** Seara un act la *Vocvodul ţiganilor* [de J. Strauss] (cu Perlea) apoi la Concert Enescu [cu Ion Filionescu].

– **12 nov.** La Simfonic Enescu cu Orch[estra] Radio. *Simf[onia] II* [de] Schumann şi *Eroica* [de Beethoven].

– **1 dec.** Seara dirijez la Operă *Raps[odia] I* de Enescu şi *La seceriş* [de Tiberiu Brediceanu].

1940

– **14 ian.** La 11 am concert la Ateneu cu orch[estra] Radio. *Suita II* [de] Enescu, *Concert* [de Max] Bruch (Grigoraş Dinicu) [70], *Don Juan* [de] R. Strauss.

– **11 mar.** Seara la Concertul Soc[ietăţii] Compozit[orilor] [71].

– **7 apr.** La 4 la Compozitori. Adunare generală. Enescu. Mă realeg în comitet.

– **14 mai.** Ema cântă la Radio cântecele lui Enescu.

– **11 sept.** Dim. la Fundaţia Carol I depunem jurământul p[entru] noul Rege [Mihai I]. La 12 comitet la Soc[ietatea] Compoz[itorilor].

– **24 nov.** La 11 cu Ema la Aro. Concert Enescu cu Filarmonica (Gogu) pentru + [Crucea] roşie. Concertele de Bach (*a moll*), Mozart (*es*), Beethoven.

– **29 nov.** Trec pe la Enescu (str. Alex. Lahovary 9, etaj V, ap. 41).

– **2 dec.** La Enescu în str. Alex. Lahovary 9.

– **22 dec.** De la 4 – 7 la Casa Şcoalelor Premiul Enescu. I. [Alexandru] Zirra [72], II. C[onstantin] Lazăr şi [Sigismund] Toduţă.

– **29 dec.** La Aro Concert Filarm[onica dirijată de George] Georgescu. *Suita II* [de] Enescu, *Suita clasică* [de] Lipatti, *Suita* din *Nuntă în Carpaţi* de Paul C[onstan]tinescu, 2 piese de [Nicolae] Brânzeu, *Raps[odia]* de [Marţian] Negrea.

1941

– **8 mai.** Seara la Ateneu concert cu Orch[estra] Radio p[entru] 20 de ani de la înfiinţarea Soc[ietăţii] Comp[ozitorilor]. Dirijor Perlea. Piese de Silvestri, [Zeno] Vancea, Brânzeu, Paul C[onstantinescu], Ion Dum[itrescu], G[heorghe] Dumitrescu, [Constantin] Bugeanu, [Dinu] Lipatti. *Simfonia I* de Enescu.

– **5 oct.** [73] La Filarm[onică] Gogu [Georgescu]. Festival Enescu (60 de ani). *Simf[onia] I, Raps[odia] 2^a, Suita II.*

– **7 dec.** La Filarm[onică] Gogu. *Dublu Concert* [de] Bach (Enescu – Theodorescu), Brahms, *Concert* (Theodorescu) [şi] *Weldenleben* [de R. Strauss].

[68] În cronologia editată, pe 26 oct. 1939 nu apar în repertoriu Haydn şi Debussy.

[69] Silvia Şerbescu, pianistă.

[70] Grigoraş Dinicu (1889 – 1949), violonist şi compozitor.

[71] Se execută *Au soir* de George Enescu.

[72] Al. Zirra, *Pe şesul Moldovei*, poem simfonic.

[73] Concertul închinat lui George Enescu este menţionat în volumul citat la 17 oct.; nu este trecut dirijorul (George Georgescu); de altfel, este şi un alt program.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1942

– **29 mar.** La Filarm[onică] dir[ijează] Enescu[74]. Brahms, *III*, Enescu, *Suita sătească*, [Wagner], *Vasul fantomă*.

– **19 apr.** La Filarm[onică], Enescu: Schumann, *III*, Enescu, *Simf[onia] III*, Berlioz, *Carnaval roman*.

– **26 apr.** La Filarm[onică] dir[ijează] Enescu: Mozart, *sol min[or]*, Debussy, *2 Noct[urne]*, Enescu, *Simf[onia] III-a*.

– **3 oct.** Concert Filarm[onica] dir[ijată de] Georgescu. 30 de ani de carieră a lui G[eorge] G[eorgescu]. *Meistersinger*. Beethoven, *Concert* (Enescu), *Rapsodia I* [de] Enescu, *Pinii din Roma* [de Ottorino Respighi][75].

– **6 oct.** Dir[ijez] în studio [Radio] *Simfonia I* de Enescu.

– **15 nov.** Simf[onic al] Filarm[onicii], dir[ijată] de Enescu: *Oberon* [de Weber], Brahms, *Simf[onia] I*, *Fantastica* [de Berlioz].

– **22 nov.** Simf[onic al] Filarmonicii. Dir[ijat] de Georgescu. [Wilhelm] Jerger, *Salzburger Hof und Barokmusik*, Beeth[oven], *Concert sol major* ([Wilhelm] Kempff), Enescu, *Suita II*.

– **24 nov.** Concert Al. Theodorescu cu Filarm[onica] dir[ijată] de Enescu. *Coriolan* [şi] concerte de Beethoven şi Brahms.

1943

– **10 ian.** Simfonic Filarm[onică] Georgescu: Mozart, uvertura *Răpirea [din Serai]*, Brahms, *Concert* (Enescu), Franck, *Simfonia*.

– **7 mar.** Concert Filarmonic dir[ijat] de Enescu: Enescu, *Suita I*, Jora, *Privelişti [moldoveneşti]* (2 părţi), Enescu, *Simfonia I*.

– **21 mar.** Concert Filarm[onic] dirijat de Enescu: Negrea, *Poveşti din Grui*, Andricu, *Dans* (tablou simf[onic]), Debussy, *2 Nocturne*, Strauss, *Domestica*.

– **8 apr.** Simf[onic] cu Orch[estra] Radio, dir[ijat] de Enescu: uvertura *Fidelio* [de Bethoven], Bach, *Dublu concert* (Enescu – [D.] Teodoru – [dirijor] Rogalski), Fauré, *Pelléas et Mélisande*, Beethoven, *Simf[onia] V*.

– **15 apr.** Concert Radio, dir[ijor] Enescu: Andricu, *Serenada op. 9*, Franck, *Rédemption*, Fauré, *Requiem*.

– **2 mai.** Concert Filarm[onic] dir[ijat de] Enescu: *Euryanthe* [de Weber], Mozart, *Concert* ([Vasile] Jianu), Brahms, *Simf[onia] IV*.

– **28 mai.** Concert A.C.T. cu Enescu.

– **18 oct.** „Asoc[iaţia] muz[icală]" cu Filarm[onica], dir[ijate] de Enescu: Bruckner, *Te Deum*, Bach, *Brandenburg sol major*, Haendel, *Concert fa major orgă* (Heitmann)[76], Brahms, *Akad[emische] Fest[ouverture]*.

– **31 oct**[77]. Concert Filarm[onic] dir[ijat] de Enescu: Wagner, [uvertura la piesa] *Faust*, Jora, *Simfonia do major*, Schumann, *Simf[onia] II*.

– **14 nov.** Filarmonica cu Enescu: *Egmont*, *Concert mi b* (W[alter] Gieseking), Beeth[oven], *Simf[onia] VII*.

– **16 nov.** Concert Enescu: Brahms, *Festuvert[ure]*, Schumann, *II*, Beeth[oven], *VII*.

– **21 nov.** Concert Filarm[onic] cu Enescu, Bach, *Brandenb[urg] sol major III*, Haydn, *Concert [pentru violoncel]* ([Ludwig] Hoelscher)[78], Schubert, *Simf[onia] VII*.

[74] Dată inedită în cronologia „George Enescu".

[75] În cronologia tipărită apare sărbătorirea a 20 de ani de la înfiinţarea Filarmonicii (p. 244); nu este menţionat nici repertoriul, nici dirijorul (George Georgescu).

[76] Eritz Heitmann (1891 – 1953), organist german.

[77] În cronologia amintită apare luna noiembrie (p. 247).

[78] Ludwig Hoelscher (n. 1907), violoncelist german.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– **27 nov**[79]. Concert Filarm[onic] dat de Enescu. Mozart, *Titus*, Cuclin, *Simfonia 2 (re)*, Beeth[oven], *Simf[onia] III*.

– **5 dec.** Concert Filarm[onic] dir[ijat] de Enescu. Berlioz, *Carnaval roman*, Debussy, *2 Nocturne*, Franck, *Rédemption*, S. Saëns, *Simf[onia] cu orgă*.

– **7 dec.** Concert Filarm[onică]: Enescu şi Sandu Albu[80].

– **9 dec.** Concert Filar[monic]. Enescu. *Egmont* [de Bethoven], Nardini, *Concert* ([Al.] Teodorescu), Beeth[oven], *Simf[onia] III*.

– **12 dec.** Concert Filarm[onic]. Enescu. Uvert[ura] *Alceste* [de Gluck]. Stroescu cântă: *Phydilé* [de Duparc][81], *Asie* (Ravel), 3 cântece de M[arţian] Negrea. Drăgoi, *Raps[odia] română*[82], Enescu, *Simf[onia] I*.

– **15 dec.** P.m. la Institutul francez cântă Janine Micheau[83] şi Stro[escu] din *Pelléas*. Enescu la pian[84]. Concert Filarm[onic], dir[ijor George] Cocea. Rossini, *Wilhelm Tell*, Bach, *Concert* (Enescu), Sibelius, *Finlanda*, Weber, *Invitaţie la vals*.

– **19 dec.** Concert Filarm[onic] cu Enescu. Schumann, [uvertura] *Genoveva*, Mozart, *Simf[onia] mi b*, Ravel, *Pavane*, Wagner, *Baccanala (Tannh[auser])*, *Lohengrin* entract [Preludiu la actul III].

1944

– **23 ian.** Concert Filarmonic, dir[ijat] de [Herbert von] Karajan: *Euryanthe* [de Weber], Schumann, *Simf[onia] 4*[a], Respighi, *Pini di Roma*. Dejun al Athené Palace cu Karajan, Cocea, Gogu, Enescu.

– **17 febr.** Ateneu. Concert Orch[estra] Radio, dir[ijor] Alfred Alessandrescu. Solist: G. Enescu. 1. Haydn, *Concert sol major*, Spohr, *Concert re minor*, Brahms, *Concert*.

– **2 apr.** La Filarmonică: G. Enescu. Beeth[oven], *Simf[onia] VI*, Franck, *Chausseur maudit*, Debussy, *L'Après-midi d'un Faune*, Enescu, *Rapsodia I*.

– **4 apr.** Zi îngrozitoare! Primul bombardament american asupra Bucureştilor.

– **12 aug.** [Sinaia]. La 7 cu Brediţenii la Enescu.

– **15 aug.** La 5 mergem la Concertul Enescu la Cazino[85].

– **19 aug.** La 7 [p.m.] cu Ema la Enescu [vila Luminiş]. Cântă *Oedip*.

– **23 aug.** Seara la 10 1/2 se anunţă la Radio *armistiţiul şi ruperea relaţiilor cu Axa*. S-a format un guvern General Sănătescu, cu reprezentanţi ai partidelor liberal, naţ[ional]-ţărănesc, social-democrat (Titel) şi comunist. Puterile aliate ne asigură Ardealul.

– **24 aug.** La Buc. nemţii ne-au bombardat casa din Brezoianu 57. Ne-a ars totul.

– **15 oct.** [Bucureşti]. Concert Aro [Filarmonica] dir[ijat] de Enescu. *Scheherazada*[86] [de Rimsky–Korsacov].

– **18 oct.** La Ateneu, sus, repetă Enescu.

– **19 oct.** La Ateneu, Enescu repetă *Dafnis [şi Chloe* de Ravel].

– **22 oct.** La Aro, Concert Filarmonic dirijat de Enescu. *Simf[onia]* Ceaikowsky *IV*, *Poem* [de] Chausson (Theodorescu), *Poema română* [de Enescu].

– **5 nov.** La Aro Simfonic Enescu Filarm[onică]: *Simf[onia în] mi b* [de] Enescu, *Suita II*, *Raps[odia] I*.

– **8 nov.** La Manifestaţie pentru Rege la Palat. La rep[etiţia] lui Enescu la Şcoala „Regina Maria".

– **12 nov.** La Aro Enescu dirijează *Dafnis* [de Ravel], *Carnaval roman* [de Berlioz], *L'Après-midi d'un faune* [de Debussy], *Simf[onia]* de Franck.

[79] În cronologia tipărită, data este 28 nov. 1943.
[80] Sandu Albu (n. 1897), violonist şi compozitor.
[81] Lipsesc din Cronologie Duparc şi M. Negrea.
[82] S. V. Drăgoi, *Rapsodia română* şi *Rapsodia bănăţeană*.
[83] Jeanine Michaud, soprană.
[84] Dată inedită în Cronologie.
[85] Cu Mihail Andricu la pian (A se vedea vol. *George Enescu...*, p. 249).
[86] La 15 şi la 22 oct. 1944 George Enescu a dirijat programe diferite. (A se vedea vol. *George Enescu...*, p. 249).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– **19 nov.** Concert Enescu la Aro: Beethoven, *Egmont*, *Simf[oniile] I, II.*

– **26 nov.** Aro. Simfonic Enescu. *Simf[oniile] IV, III, Leonora* de Beeth[oven].

– **3 dec.** Simfonic Aro, Enescu. Beethoven, *Coriolan*, *Simf[oniile] VI, V.*

– **10 dec.** Simfonic Aro. Enescu. *Simf[oniile] 8^a* şi *7^a*.

– **17 dec.** La Aro, Simfonic Enescu, *Weise des Hauses* [şi] *Simf[onia] IX* [de Bethoven] cu Ema.

– **20 dec.** Dim. repet sonate cu Enescu.

– **22 dec.** Cânt cu Enescu la Dales. Concert în folosul şomerilor instrumentişti. Beeth[oven], *Sonata VII* şi Franck.

1945

– **28 ian.** Aro. Simfonic Enescu. Bach, *Brandenb[urgez] sol major* (coarde), *Dublu concert* [de] Mozart (Capeleanu – Rădulescu) [87], Andricu, *Divertisment*, *Stenka Razin* [de Glazunov], *L'Apprenti sorcier* [de Paul Dukas].

– **17 febr.** [Seara]. Ascult la Radio concert Enescu – Ghita Şapira [88].

– **20 febr.** La 5 1/2 cu Ema la Enescu. Lume la muzică. Repet cu Enescu *Sonata 2* [de] Brahms, Respighi, *II-a* [de] Schumann.

– **24 febr.** Eu am concert cu Enescu la Dalles. Sonate Brahms, *sol*, Respighi, Schumann, *II.*

– **11 mar.** P.m. 3 1/2 – 7 la Casa Şcoalelor Premiul Enescu.

– **16 mar.** La repetiţia lui Enescu cu *Simfonia* lui Şostacovici.

– **18 mar.** La Filarm[onică], Enescu dirijează *Simf[onia] 7* [a Leningradului] de Şostacovici.

– **19 mar.** 10 – 12 la Aro repetiţie cu Filarm[onica] dirij[ată] de Enescu: Oistrah (David) cântă Ceaikowsky şi [Lev] Oborin, *Concertul* de Ceaikowsky.

– **21 mar.** [...] Apoi la Enescu cu Andricu.

– **27 mar.** La 5 la Dales, Concert Enescu cu Andricu (Fl. Schmitt) [89].

– **28 mar.** La 4 la Aro Concert Filarmonic cu Enescu, solişti: [Iuri] Briuşcov [90] şi [Marina] Kozolupova [91].

– **31 mar.** La Ateneu, Enescu dirijează Şostacovici, *Simf[onia] 7* [92].

– **8 apr.** La Ateneu, Simfonic Filarmonica dir[ijată] de [Vasile] Jianu: *Suita I* [de] Enescu, *Konzertstück* [de] Weber (Valentin Gheorghiu), *Simf[onia] I* [de] Brahms.

– **23 apr.** La 11 la Ateneu Concertul Soc[ietăţii] Compozit[orilor] (25 de ani) cu Filarm[onica] şi Enescu.

– **20 mai.** Simfonic Ateneu, Enescu: Chausson, *Simf[onie]*, *Concert* Saint–Saëns *sol minor* (Theofil Demetrescu), *Ifigenia* de Gluck.

– **8 nov.** Manifestaţii de stradă p[entru] Rege. Provocări. Incidente: morţi, răniţi. Dirijez *Liliacul* [de Johann Strauss]. Încep cu „Trăiască Regele", în ovaţiile entuziaste ale Sălii.

– **18 nov.** Simfonic Enescu: Haydn, *Simf[onia] do minor*, Brahms, *Concert re* [Alexandru] Demetriad) [93], *Thamara* [de Balakirev].

– **25 nov.** Filarmonica cu Enescu: *Harold în Italia* [de Berlioz], *Iberia* [de Debussy], *Anacreon* [uvertură de Cherubini].

– **13 dec.** Seara la Concertul Enescu cu Radio.

[87] Magda Capeleanu-Rădulescu, violonistă, membră a Filarmonicii din Bucureşti.

[88] Dată inedită în cronologia „George Enescu".

[89] De corectat în volumul *George Enescu* (p. 250), ultimul paragraf: în loc de 27 febr., 27 mar. Aceeaşi informaţie se repetă la pag. 251.

[90] Iuri Briuşcov, pianist rus.

[91] Marina Kozolupova, violonistă rusă.

[92] Dată inedită în Cronologia „George Enescu".

[93] Alexandru Demetriad, pianist.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– **16 dec.** Dim. Simfonic [Eduard] Lindenberg [94]. *La Reine* [de Haydn], *Concert* [de] Bach [*mi major*] (Enescu), *Pastorala* [de Beethoven].

– **17 dec.** La Ateneu nu se poate repeta; frig. Se mută toată rep[etiţia] la Liceul Reg[ina] Maria. Pe seară las lui Enescu *Imnul lui Stalin* de Haciaturian.

– **18 dec.** Dim. rep[etiţie la] „Regina Maria" cu Enescu, *Simf[onia] IX* [de Beethoven]. La 7 Enescu repetă cu corurile Carmen şi Radio [95] şi soliştii *Simf[onia] IX* la Sf. Sava. Enescu ne conduce acasă.

– **19 dec.** 4 – 7 1/2 la Liceul Reg[ina] Maria Enescu repetă *Simf[onia] IX*.

– **20 dec.** Seara Ema cântă în *Simf[onia] IX*. (Enescu).

– **23 dec.** Ema cântă la Ateneu în *Simf[onia] IX* cu Enescu [96].

1946

– **13 ian.** Concert Enescu. *Ifigenia* [de Gluck], *Romeo şi Julieta* [de] Berlioz, *Simf[onia] V* [de] Beeth[oven].

– **27 ian.** Simfonic Enescu: *[Grota lui] Fingal* [uvertură de Mendelssohn–Bartholdy], Lalo [*Concertul pentru violoncel*] – Lupu [97], *[Simfonia] IV* [de] Beeth[oven].

– **3 febr.** Simfonic Enescu. *Simf[onia* de] Andricu, *Concert[ul pentru pian nr. 4 în sol major* de] Beeth[oven] (Lydia Cristian [98]), *Jupiter* [de Mozart].

– **10 febr.** Concert simf[onic] jubiliar Filarm[onică] [99]: dir[ijor] Enescu: *Euryanthe* [de Weber], Mozart, *mi b*, Beethoven, *V*.

– **4 mar.** La Concert Enescu la Ateneu [100].

– **17 mar.** Simfonic Enescu: *Prometeu* [de Beethoven], Brahms, [*Concertul pentru pian şi orchestră în re minor*] (Coca Fotino) [101], Schumannn, *II*.

– **18 mar.** Concert Enescu cu Orch[estra] Radio: [dirijor Matei] Socor. *Concert* de [Aram] Haciaturian.

– **23 mar.** La Ateneu repet cu Enescu cu Orch[estra] Radio.

– **25 mar.** Dirijez Orch[estra] Radio cu Enescu solist: S. Saëns, *Poem* [de] Chausson, Brahms.

– **27 mar.** Dim. la Ateneu la rep[etiţia] lui Enescu.

– **31 mar.** Dirijez *Butterfly* [de Puccini]. (La Ateneu: Enescu dirijează *Suita [în re major]* de Bach, *Concert[ul nr. 5 în mi b major* de] Beeth[oven] cu [Gheorghe] Halmoş, *Tristan*, *Preludiu* [la actul] III [de Wagner], *Préludes* [de Liszt].

– **1 apr.** La Concert Enescu (solist) cu Orch[estra] Radio, dir[ijată] de [Constantin] Silvestri [102].

– **3 apr.** La 3 la Atheneu, la rep[etiţia] lui Jora cu Orch[estra] Radio. Haendel, *Concert* [de] Mendelssohn (Val[entin] Gheorghiu), *Simf[onia* de] Enescu.

– **7 apr.** Enescu dir[ijează] Filarm[onica]: [uvertura] *Namensfeier* [de Beethoven], [*Concert pentru pian*] de Schumann (Radu Mihail), Schumann, *[Simfonia] VII*. P.m. facem Premiul Enescu.

– **8 apr.** La 6 [p.m.] la Ateneu. Enescu cântă cu Orch[estra] Radio (Socor) [103].

– **13 mai.** Aro: Concert [Yehudi] Menuhin cu Enescu: *Sonata Kreutzer*, Enescu, *II*.

– **14 mai.** Dim. la Aro rep[etiţie] Menuhin. P.m. Concert Menuhin cu Filarm[onica] – Enescu [dirijor]. Concerte de Mendelssohn, Chausson, Brahms.

– **15 mai.** P.m. Concert Menuhin [cu Enescu la pian]. Sonate Franck, Enescu, *III*.

[94] Dirijorul Eduard Lindenberg nu apare în cronologia sus-amintită.

[95] Corul Radio (dirijat de D. D. Botez) nu este menţionat în cronologia amintită.

[96] Dată inedită în Cronologia „George Enescu".

[97] Theodor Lupu, violoncelist concertist.

[98] Lidia Cristian, pianistă concertistă, profesoară de pian la Conservatorul din Bucureşti.

[99] Jubileul a 25 de ani de activitate a Filarmonicii din Bucureşti.

[100] În cronologia tipărită apare data de 3 martie.

[101] Coca = Maria Fotino, pianistă.

[102] În volumul de documente Enescu, dirijorul C. Silvestri nu este amintit.

[103] În *vol. cit.* nu este menţionat dirijorul Matei Socor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– **16 mai.** Recepţie p[entru] Menuhin dată de Amicii USA.

– **17 mai.** P.m. la Aro Concert Menuhin cu Filarm[onica dirijată de] Enescu. *Coriolan*, *Concert* [de] Beeth[oven], *Simfonia [spaniolă* de] Lalo.

– **20 mai.** P.m. Concert Menuhin cu orch[estra] Radio [dirijată de] Enescu. Dvorak, Bach, *Tzigane* [de] Ravel.

– **26 mai.** 10 – 2 ţinem Concursul „Enescu". 4 – 6 [p.m.] Adunarea gen[erală] SCR.

– **4 iul.** La 11 la Ateneu dirijez Concert pentru Indep[endenţa] Americii. Haendel, *C[oncerto] grosso d moll*, *Simf[onia] II* de Walter Piston, *Music for strings* de Quincy Porter, *Raps[odia] I* [de] Enescu.

– **8 iul.** La Filarm[onica] Concurs canto pentru premiul Menuhin [104].

– **8 sept.** La 12 la Filarmonica. Enescu, înainte de plecarea în America, îşi ia adio de la orchestră [105].

– **29 sept.** La 11 la Conservator. Aci Jora, Missir, Comitetul p[entru] cartea închinată lui Enescu [106].

Fig. 3. Muzicologul Nicolae Missir, primul cercetător al manuscrisului lui Alfred Alessandrescu. Desen de Al. Steriade, din anul 1933.

1947

– **8 febr.** Comitet SCR. [Marcel] Breslaşu ne cere să ne transformăm în sindicat.

– **15 febr.** Repet cu orch[estra] Radio în studio *Suita 2* [de] Enescu.

– **20 febr.** Seara dirijez Simfonic Radio la Ateneu: *Suita II* [de] Enescu, *Concert [pentru pian* de] Ceaikowsky (Illy Wechsler), *Isolda* [de Wagner].

– **1 mai.** Seara dirijez la Radio *Eroica* [de Beethoven], *Printemps* [de] Glazunov, *Raps[odia] 2* [de] Enescu.

– **28 iul.** Seara acomp[aniez] pe Ema la Radio în cântece de Enescu, A[fred] A[lessandrescu], [Mihail Andreescu] Skeletty, [Theodor] Rogalski, [Sabin V.] Drăgoi.

– **30 dec.** La 6 se anunţă la Radio abdicarea Regelui Mihai I. Proclamarea Republicii populare române!!

1948

– **4 febr.** P.m. acasă copiez *Toccata* [107] de Enescu p[entru] Illy Wechsler.

– **14 oct.** 8 – 10 repet la Ateneu. [...] Seara dirijez Concert Ateneu: *Thamara* [de Balakirev], Beeth[oven], *Concert [pentru pian] g dur* (Lidia Cristian), *Suita II* [de] Enescu.

1949

– **5 febr.** La 9 la Operă repet cu baletul *Raps[odia]* de Enescu [108].

[104] Din Cronologia publicată în vol. *George Enescu...*, reiese că la 8 iul. 1946 George Enescu se afla la Tescani. Adaos N. Missir: „George Enescu prezent la acest juriu".

[105] O dată care va trebui să figureze în cronologia „George Enescu".

[106] După cum se poate deduce, este vorba de volumul citat, apărut sub egida Academiei Române, în anul 1964, sub îngrijirea Acad. Mihail Jora şi Acad. George Oprescu; printre autori se află Nicolae Missir.

[107] Prima parte din *Suita pentru pian, op. 10* de George Enescu.

[108] A se vedea şi Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *Istoria baletului*, Bucureşti, 1967, p.299.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– **9 febr.** Seara sunt luat cu maşina ca să dirijez *Raps[odia]* de Enescu (balet) la Operă.

– **1 mai.** La 5 [p.m.] în Parcul Naţional (Kiselef) dirijez Orch[estra] Radio: Glier (*Prietenia pop[oarelor]*) şi *Rapsodia I* [de] Enescu cu baletul Operei.

– **6 oct.** Seara la Simfonic Socor. *Romanţa* [de] Beeth[oven] (Savin)[109], *Uvert[ura] rusă* [de] N. Rekov, Enescu, *Raps[odia II]*.

– **13 oct.** Seara la Concert [Theodor] Rogalski ([Zeno] Vancea – [Sergiu] Natra – Enescu – [Hilda] Jerea).

Fig 4. George Enescu împreună cu Alfred Alessandrescu şi criticul englez Shea la Bucureşti, în anul 1946.

1950

– **17 aug.** Enescu a avut un atac de cord pe când dirija la Londra. Adus la Paris, într-o clinică la Neully, s-a remis [restabilit]. Totuşi i se recomandă odihnă.

– **19 oct.** 11 – 13 repet la Ateneu. Seara dirijez Concert Ateneu cu Orch[estra] Radio. Haendel, *Foc de artificii*; Wieniavski, *Concert* (Ion Voicu); Enescu, *Raps[odia] I*; Borodin, *Simf[onia] I*.

– **22 oct.** La Aro: Filarm[onica] cu Rogalski – V[irgil] Pop cântă Glazunov, [*Concertul pentru vioară*], *Simf[onia] I* [de] Enescu, *Variaţii [pe o temă de Haydn* de] Brahms.

– **3 dec.** La 9 [p.m.] plec cu W[agon]–lits la Timişoara pentru un concert cu filarmonica „Banatul" (10 dec.). Programul: *Simf[onia] I* [de] Enescu, Falla, *Nuits dans les jardins d'Espagne*, Franck, *Variaţii simf[onice pentru pian şi orchestră]* (Paraschiva Czettel), Haciaturian, *Gayaneh* (Dans rus, Berceuse).

– **10 dec.** [Timişoara]. La 11 am concertul în Sala Teatrului. După *Simf[onia I]* lui Enescu, 4 chemări.

1951

– **1 nov.** [Bucureşti]. Seara [...] la Ateneu Simf[onic Orchestra] Radio cu Gogu. [...] Enescu, *Suita I*, Glazunov, [*Concert pentru vioară*] (Ion Voicu), *Tablouri [dintr-o expoziţie* de] Mussorgsky.

– **6 dec.** Seara dirijez la Ateneu Simfonic [Orchestra] Radio. Muravlev, *M[un]tele Azov*, Chopin, *[Concert pentru pian în] mi minor* (Barbara Hesse–Bukovska), Enescu, *Raps[odia] II*, Schumann, *[Simfonia] IV*.

1952

– 13 iun. Ascult la Radio Concert Filarm[onica dirijat de] Rogalski. Haciaturian, [*Concert pentru pian*] (Irina

[109] Lucian Savin, violonist în orchestra Filarmonică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lăzărescu), *Simf* [*onia*] *I* [de] Enescu.

– **22 apr.** La Poştă felicit telegr[afic] pe Enescu.

– **5 mai.** La Alimentara [...] fac coadă cu Poitevin [110] la nişte scrumbii. Mă urc un moment la el: îmi arată un tablou: Enescu cântând pentru Luchian paralizat.

1953

– **15 ian.** Seara dirijez Simfonic Radio la Ateneu. Enescu, *Raps[odia] II*, Nagrof, *Concertino [pentru] flaut* (D. Pop)[111], *L'Apprenti [sorcier* de Debussy] (bisat) şi *Simf[onia] VII* [de] Beeth[oven]. 4 rechemări la urmă.

– **6 mai.** Repet *Raps[odia] I* de Enescu.

– **7 mai.** 9 – 11 repet cu Orch[estra] Studio *Raps[odia] I* [de] Enescu. [...] La 5 la Ateneu Festivalul Radioului. Dirijez *Raps[odia] I* [de] Enescu.

– **28 mai.** Dirijez Simfonic Radio Ateneu. *Simf[onia* de] Enescu, *Concert [pentru vioară* de] Bruch (Stark) [112], Andricu, *Rapsodia* (1-a aud[iţie]).

– **29 mai.** 3 – 4 1/2 imprim la Ateneu *Simf[onia* lui] Enescu.

Fig. 5. Alfred Alessandrescu împreună cu soţia sa, soprana Emilia Guţianu Alessandrescu, la Sinaia, în 29 august 1955.

1954

– **9 sept.** Seara Concert Simfonic Radio, dir[ijat] de Niazi. Caraev, *Cele 7 frumoase*, *Rost* de Niazi, *Concert [pentru] vioară* [de] Haciaturian ([Iulian] Sitovetski), *Var[iaţiuni] rococo* [de Ceaikowski] (Slobodkin), *Raps[odia] I* [de] Enescu.

1955

– **21 mar.** Seara cercetez toată colecţia *Monde musical*. Trebuie să scriu ceva despre Enescu ca interpret al lui Bach, pentru Radio.

– **22 mar.** Dim. scriu ceva despre Enescu în Bach.

– **23 mar.** Scriu p[entru] Radio o prezentare Enescu ca interpret al lui Bach.

– **24 mar.** La Radio înregistrez vocea mea pentru o prezentare a lui Enescu.

– **25 mar.** La 8 mă ascult la Radio cum rostesc „Cuvânt introductiv la Enescu interpret al lui Bach".

– **28 apr.** Seara la Ateneu. Simfonic Radio [dirijat de Constantin] Silvestri. *Simf[onia] V* de Alf[red] Mendelsohn, *Mariysias* [de Castaldi], *Suita II* [de] Enescu.

– **4 mai.** AZI DIM. S-A STINS LA PARIS GEORGE ENESCU.

[110] Poitevin–Skeletty, pictor, grafician, autor al tabloului „George Enescu la patul lui Luchian".

[111] D. Pop, flautist din orchestra Radio.

[112] Coco Stark, violonist din orchestra Radio.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PAGINI AUTOBIOGRAFICE

de VETURIA GHIBU

CÂTEVA LĂMURIRI

de OCTAVIAN O. GHIBU

Publicarea textului intitulat „Pagini autobiografice", scris de mama mea, Veturia Ghibu, în anul 1954, necesită câteva explicaţii. Textul a fost redactat la sugestia unor muzicieni prieteni ai artei, în frunte cu Lucia Cosma, Ana Voileanu–Nicoară şi Mihail Jora, impresionaţi de greutăţile de tot felul cărora părinţii mei erau nevoiţi a le face faţă după epurarea, în anul 1945, a tatălui meu din Universitatea clujeană. Pensia acestuia, de 500 lei lunar, care ba îi era acordată, ba îi era anulată (mama nu avea pensie, deoarece nu fusese salariată), era departe de a putea acoperi chiar şi cele mai elementare nevoi ale părinţilor mei. Prietenii amintiţi întrezăreau posibilitatea ca mama să obţină, prin Uniunea Compozitorilor, o aşa-numită „pensie specială" pentru meritele deosebite pe care le avea pe terenul propagării, în ţară şi peste hotare, a muzicii româneşti, a susţinerii creaţiei muzicale originale a tinerilor compozitori români şi pentru ceea ce realizase în calitate de conducătoare de fapt a „Filarmonicii G. Dima" din Clujul anilor de febrilă activitate muzicală dinaintea Dictatului de la Viena.

Concret, trecerea la acţiune şi începerea facerii formelor în vederea acordării unei „pensii speciale" s-a datorat devotatului prieten al soţilor Ghibu, maestrul Mihail Jora, care a fost sprijinit permanent de Ion Dumitrescu, preşedintele de atunci al Uniunii Compozitorilor. În acest scop i-a cerut mamei o „autobiografie", după cum se obişnuia pe vremea aceea. Acesta este textul care se publică acum. A intervenit apoi personal pe lângă câţiva dintre muzicienii care o cunoscuseră – Alfred Alessandrescu, George Breazul, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, – rugându-i să susţină, prin referate scrise, propunerea respectivă a Uniunii Compozitorilor. Ceea ce aceştia au şi făcut. Extrase din referatele respective, incluse în întregime în dosarul alcătuit de Uniunea Compozitorilor şi înaintat cu referatul favorabil al acesteia forului de resort, sunt reproduse în anexele la „Paginile autobiografice" ce se publică astăzi.

Dosarul respectiv a fost înaintat de Uniunea Compozitorilor comisiei din cadrul Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste însărcinate cu rezolvarea acestor feluri de cazuri, comisie condusă de Ion Pas. Rezolvarea ei a fost apoi urmărită de Uniunea Compozitorilor, la solicitările periodice ale maestrului Jora. Răspunsurile care se primeau erau mereu aceleaşi: că propunerea se află în studiu. După arestarea, în decembrie 1956, şi condamnarea tatălui meu (pentru vina de a fi cerut conducătorilor sovietici Hruşciov şi Bulganin să repare „crima" săvârşită de Stalin prin anexarea Basarabiei şi a Nordului Bucovinei, şi retragerea trupelor sovietice din România), maestrul Jora şi-a înmulţit intervenţiile prin Uniunea Compozitorilor, fără vreun succes, însă. Căci politicul, nu Uniunea decidea în astfel de chestiuni; iar aceasta nu îndrăznea să decidă acordarea unei pensii, oricât de mari ar fi fost meritele solicitantei, soţiei unui om care era considerat a fi un duşman incorigibil al regimului. În scrisorile lui către Veturia Ghibu, prietenul Jora îi dădea mereu speranţe, care însă s-au dovedit a fi zadarnice. Ele au însoţit-o însă pe Veturia Ghibu până la stingerea ei din viaţă, la 2 octombrie 1959.

Propunerea Uniunii Compozitorilor nu fusese, după cum afirma Mihail Jora, nici aprobată, şi nici respinsă în cei câţiva ani cât au durat intervenţiile. Cu un an înaintea morţii artistei, M. Jora îi scria, între altele, la 27 octombrie 1958: „Sunt din ce în ce mai supărat şi indignat de întârzierea adusă pensiei matale. Am vorbit în mai multe rânduri cu persoane care au legătură directă cu oamenii pensiilor. Nu ştiu ce să mai cred. E rea voinţă sau porunci de mai sus cari împiedecă perfectarea dreptului ce Vi se cuvine". Iar cu două săptămâni înaintea morţii ei, la 14 septembrie 1959, îi scria: „Nu vă puteţi închipui cât sunt de supărat că pensia matale nu merge...".

Nereuşita încercării nu ştirbeşte, bineînţeles, cu nimic meritele omului de mare suflet Mihail Jora, care s-a considerat dator să întreprindă ceea ce a întreprins pentru ajutorarea unei devotate slujitoare a muzicii româneşti, ale cărei merite reies din modestele relatări ale paginilor autobiografice care urmează.

În legătură cu cuprinsul propriu-zis al textului autobiografic ce se publică acum, în afara celor câteva note de subsol pe care le-am adăugat, mi se pare necesar să aduc următoarele completări: Veturia Ghibu a lăsat pentru posteritate câteva caiete de însemnări cu caracter autobiografic, inclusiv nişte interesante amintiri despre George Enescu, care cuprind mult mai multe informaţii decât cele din acest text, din care lipsesc, între altele, referirile privitoare la aportul pe care l-a avut în cursul întregii perioade interbelice la stimularea creaţiei celor mai

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 41, p. 105–116, BUCUREŞTI, 1994

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de seamă compozitori şi muzicieni din capitala Transilvaniei, ale căror compoziţii vocale le-a prezentat în primă audiţie în numeroase concerte publice. Lipsesc de asemenea referirile la aproape regulatele întruniri muzicale din locuinţa soţilor Ghibu din Cluj, la care luau parte cei mai de seamă compozitori, solişti vocali şi instrumentişti, atât români cât şi de alte naţionalităţi, precum şi oameni de litere, şi în care se făcea muzică, într-o atmosferă de cea mai înaltă calitate. Omiterea acestor informaţii din „paginile autobiografice" are la origine exagerata modestie a autoarei, jenată că trebuie să vorbească despre ea într-o cerere adresată unei instituţii. Lipsesc, cum era şi firesc de altfel, şi orice referiri la alte activităţi decât cele muzicale ca, de exemplu, la activitatea din cadrul „Crucii Roşii", foarte intensă şi folositoare în cursul întregului război, sau la alte activităţi cu caracter social-cultural.

Mi se pare, în fine, necesară încă o precizare, şi anume în legătură cu afirmaţia de la sfârşitul textului Veturiei Ghibu, privitoare la viaţa „nespus de zbuciumată" pe care a avut-o, dar care nu reiese din textul înaintat atunci autorităţilor. Nu mă refer la zbuciumul specific activităţii artistice, zbucium pe care îl cunoaşte orice artist, care în cazul Veturiei Ghibu a fost amplificat de faptul că vocaţia de cântăreaţă i-a fost descoperită după ce devenise mamă a patru copii şi soţie a unei personalităţi culturale de vază, cu obligaţii sociale şi familiale deloc neglijabile. Orice artistă va înţelege cu uşurinţă ce zbucium sufletesc a avut ea în anii de perfecţionare şi în perioada de succes de public ca urmare la contradicţiile firesti dintre obligaţiile familiale ale unei soţii şi mame iubitoare şi cele ale artistei pasionate aflate în plină ascensiune. Acest zbucium a venit însă peste altul, puternic şi îndelungat, în care a trăit practic întreaga viaţă de după căsătoria cu tatăl meu, Onisifor Ghibu, şi care i-a provocat de fapt boala gravă de inimă care a obligat-o, la 40 de ani, să-şi întrerupă cariera publică de cântăreaţă. Solidară cu acţiunile soţului ei, în acelaşi timp temătoare pentru viaţa acestuia şi a copiilor lor, ea a trăit intens toate pericolele şi tensiunile politice din anii 1910-1914 în lupta soţului ei pentru salvarea de la desnaţionalizare a şcolii româneşti din Transilvania, apoi străduniile pline de pericole din anii de refugiu 1914–1918, mai întâi în ţara liberă, apoi în Moldova şi, din martie 1917, în Basarabia, în care el s-a aruncat în primele rânduri ale luptei naţionale; a luat apoi parte, între anii 1923–1940, alături de soţul ei, la lupta împotriva revizionismului, în care Onisifor Ghibu a fost intens implicat; în noul refugiu de după Dictatul de la Viena, apoi, după „epurarea" lui în 1945 din Universitatea al cărei principal ctitor fusese, şi după totala lui eliminare din viaţa publică, a trăit perioada cea mai grea a vieţii, alături şi pe deplin solidară cu soţul ei. O viaţă de mare zbucium, de intensă trăire, atât artistică şi socială, cât şi naţională. O viaţă de intensitatea căreia nu s-a plâns, pe care a trăit-o senin, frumos, în comuniune perfectă cu arta ei şi cu marile ţeluri ale neamului din care a făcut parte.

M'am născut la Bucureşti, la 2 Martie 1889, din părinţi ardeleni, Teodor şi Tereza Nicolau.

Şcoala primară şi liceul le-am urmat în oraşul meu natal (pe cel din urmă la „Şcoala Centrală"), făcând, paralel, şi Conservatorul de muzică, secţia Pian.

Pentru a mă abate de la preocuparea mea prea pronunţată în direcţia artistică, tatăl meu m'a dus, după bacalaureat, în Germania, spre a mă pregăti în vederea unei cariere practice. Timp de doi ani am urmat, mai întâi la Göttingen, apoi la Erfurt, Eisenach şi Jena, cursuri de educaţie fizică, gospodărie casnică, literatură universală şi pedagogie, dar, paralel cu acestea, şi lecţii sistematice de pian şi de istoria muzicii, cu cei mai buni profesori care mi-au fost recomandaţi. Păstrez o amintire recunoscătoare în special excelentului profesor de pian E. Osborn, care făcea în fiecare săptămână o dată, pentru mine, drumul de la Weimar la Göttingen, apoi la Erfurt.

Întoarsă în ţară, la 1909, am fost numită profesoară de educaţie fizică la „Şcoala Centrală" din Bucureşti, urmând în acelaşi timp şi Conservatorul, – anii V şi VI, având ca director pe D. Popovici–Bayreuth, iar ca profesor de pian pe neîntrecutul interpret al lui Beethoven, D. Dimitriu.

După doi ani de carieră, la 1911, m'am căsătorit cu Onisifor Ghibu, pe atunci inspector general al învăţământului primar românesc din Transilvania, cu reşedinţa la Sibiu.

Am găsit în acest vechi centru de cultură germană, care, deşi sub stăpânirea ungurească, fremăta de o viaţă românească intensă, o întreagă pleiadă de prieteni distinşi de-ai soţului meu şi, alături de aceştia şi un mediu artistic şi cultural dintre cele mai antrenante.

Revista literară şi artistică „Luceafărul", pe de o parte, pe de alta merituoasa „Reuniune română de muzică", înfiinţată cu mai bine de trei decenii în urmă de George Dima, îşi făceau simţite, la fiecare pas, influenţa lor animatoare. La aşezarea mea în Sibiu, G. Dima nu mai era aci; el trecuse, cu vreo 12 ani înainte, la Braşov, ca profesor la vestitul liceu „Andrei Şaguna", dar spiritul său era aproape tot atât de viu şi acum în acest oraş cu vechi şi glorioase tradiţii culturale româneşti care, în vechea Austro-Ungarie, era socotit ca al doilea centru muzical, urmând imediat după Viena. „Reuniunea română de muzică" ajunsese încă de mult obiect de stimă generală nu numai în ochii Românilor, ci şi în aceia, mult mai pretenţioşi, ai concetăţenilor saşi. Ea reuşise să dea publicului sibian, fără deosebire de naţionalitate, nu numai concerte frumoase, cu programe selecte, ci şi mari oratorii clasice şi chiar şi câteva opere.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Încă din primul an al căsniciei mele am intrat ca membră activă în această reuniune, din care soţul meu făcea parte încă din anul 1903. Ea avea ca preşedinte la epoca aceea pe Octavian Goga, care era şi sufletul „Luceafărului" şi care, pe lângă că era un pasionat meloman, mai era şi un minunat cântăreţ de doine româneşti.

În mediul muzical sibian am întâlnit, succesiv, o serie întreagă de cântăreţi şi pianişti, cari contribuiseră la făurirea gloriei „Reuniunii". Era, mai întâi, Veturia Triteanu, wagneriană pasionată, care ajunsese să cânte la festivităţile de la Bayreuth şi care era, în acelaşi timp, şi o interpretă cu adevărat măiastră a muzicii populare româneşti, ridicată la rangul de artă chiar în Sibiul nostru, mai întâi de G. Dima şi, mai nou, de Tiberiu Brediceanu. Era, apoi, Brediceanu însuşi, bun prieten cu soţul meu, pe care-l aprecia, printre altele, şi pentru criticile sale muzicale, publicate într'un ziar local, şi care depăşeau momentul trecător, îmbrăţişând însăşi problema muzicii româneşti artistice, care trebuie creată, şi a răspândirii sistematice a muzicii bune, clasice şi româneşti, în masele largi ale poporului. Pe Brediceanu l-am găsit, la Sibiu, tocmai în toiul celei mai febrile activităţi de dezgropare şi de cizelare a bogatului nostru folclor muzical. Mai era, apoi, tânăra pianistă cu studii de specialitate de la Viena şi Berlin, o interpretă a lui J. S. Bach, pe care critici de mai târziu o socoteau congenială, Ana Voileanu, viitoarea profesoară a Conservatorului din Cluj, şi Ionel Crişian, elegantul bariton de stil clasic, cu frumoase studii de specialitate de la Viena, impecabil interpret al lui Schubert, Schumann, Loewe şi Dima, mai târziu şi el profesor la noul Conservator românesc din Cluj. Din vechea generaţie eroică de pe vremea lui Dima, mai activau, ocazional, baritonul Dr. Ioan Stroia, care se evidenţiase, pe vremuri, în rolul lui Ştefan cel Mare din balada celebră a lui Dima, şi care acum era protopop, apoi Maria Crişian, mama lui Ionel, o valoroasă soprană dramatică, şi Minerva Brote, o pianistă delicată şi preoteasă devotată a frumosului, a binelui şi a sacrificiului.

Într'un astfel de mediu am avut norocul nu numai de a-mi putea păstra, ci şi de a-mi dezvolta pasiunea pentru muzică şi de a procura din când în când prietenilor, în reuniunile noastre literare şi muzicale, de un caracter restrâns, aproape familial, clipe de evadare din cotidian, prin vrăjirea pricinuită din minunatul meu „Ehrbar", a divinelor inspiraţii ale lui Schubert, Mozart, Chopin, Beethoven ş.a. Ba, cedând stăruinţelor prietenilor noştri, la 1914, am apărut şi în public, dimpreună cu Ana Voileanu, cântând, în cadrul unui concert de binefacere al „Crucii Roşii", bucăţi de Mozart şi Grieg. Am fost deosebit de surprinsă când am văzut, a doua zi după concert, în presa muzicală germană din localitate, aprecieri elogioase la adresa mea...

Dar nu mi-a fost dat să mă bucur timp prea îndelungat de viaţa atât de frumoasă din Sibiul tinereţelor mele, căci în iarna anului 1914 am fost nevoită să-mi părăsesc cuibul drag, dimpreună cu cei doi copilaşi ai mei, şi să urmez pe soţul meu, care, persecutat de guvernul şovinist de la Budapesta, fusese silit să se refugieze, încă din primele luni ale întâiului război mondial, la Bucureşti.

Am petrecut în capitala României neutrale timp de aproape doi ani, în aşteptarea înfrigurată a clipei în care să ne întoarcem, biruitori, într'o Transilvanie românească. Dar, vai, în loc de un asemenea drum triumfal, destinul insondabil ne-a aruncat spre alte meleaguri. În toamna, apăsătoare ca plumbul, a anului 1916, am fost nevoiţi să începem o nouă pribegie, de astădată spre Moldova, în hotarele sfârticate ale căreia am petrecut întreaga iarnă grozavă 1916/1917, în luptă de fiecare zi şi de fiecare clipă nu numai cu foametea şi cu frigul, ci mai cu seamă cu spectrul hâd al morţii, pe care ni-l scotea înainte, la fiecare pas, duşmanul cel mai neîndurat al vremii: tifosul exantematic.

Dar, iată, că acelaşi destin, în care eu am văzut totdeauna mai mult intervenţia Providenţei divine, ne-a deschis înaintea ochilor o nouă zare. Revoluţia rusească, izbucnită, după părerea unora, ca un „Deus ex machina", la 27 Februarie 1917, l-a determinat pe soţul meu să ia hotărârea de a părăsi Moldova şi de a trece în Rusia cuprinsă de flăcările revoluţiei. Urmarea a fost că, în ziua de 11 Martie 1917 am plecat, dimpreună cu soţul meu şi cu cei 3 copii, dintre care cel mai mic avea abia 7 luni, în ţara marilor întrebări, a marilor frământări şi a marilor surprize. Ne-am aşezat, pentru început, la Chişinău, de unde, după câteva luni, eu şi cu copiii am trecut la Cherson. După o jumătate de an ne-am înapoiat la Chişinău, unde am rămas apoi până la sfârşitul lui decemvrie 1918, după înfăptuirea unirii tuturor Românilor, când, apoi, în culmea fericirii, ne-am înapoiat la Sibiul nostru atât de mult dorit, ajuns acum capitală a Ardealului românesc liber.

Cu tot războiul şi cu toată revoluţia, ale cărei faze le-am trăit, chiar de la început, din plin, cu toate emoţiile şi primejdiile provocate de un asemenea fenomen grandios şi fioros, eu mi-am găsit la Chişinău şi un mediu muzical interesant şi antrenant. Cu câtă plăcere mi-aduc aminte şi astăzi, după mai bine de trei decenii şi jumătate, de bătrânul şi totuşi atât de tânărul violonist şi critic muzical rus N. Cahovschi, care venea atât de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bucuros în extrem de modesta noastră căsuţă de bejenari, pentru a ne descreţi frunţile cu bucăţi din cea mai bună literatură muzicală rusă, pe care nu o putea reda fără să i se umezească ochii de entuziasm, de mândrie şi de durere şi, pe care, de la el am învăţat mai întâi să o pătrund cu adevărat şi să o îndrăgesc. Cu câtă plăcere îi păstrez până astăzi frumoasa lui fotografie printre simpatiile mele muzicale.

Şi, cum voi putea uita vreodată pe mândreţea de Simeon Murafa, căpitanul de rezervă de pe plaiurile Sorocii, cu vocea lui metalică de bariton, care ne delecta atât de des cu doinele lui „moldoveneşti", ca şi cu arii din diferite opere, pe care le cânta cu un farmec unic? Tragicul lui sfârşit, pricinuit de glonţul unui dezertor dement, în vara anului 1917, şi despre care prietenul său M. Sadoveanu a scris o pagină cu adevărat dramatică în gazeta „România" de la Iaşi, al cărei director era, a rămas în sufletele noastre ca un moment de veritabilă apoteoză.

Cum nu-mi voi aduce aminte de Anastasia Dicescu, sprintenă ca argintul viu şi neobosită în propovăduirea, pe toate căile, şi a muzicii clasice, şi a prieteniei devotate? Cum a reuşit ea, în plină revoluţie, să înjghebeze, măcar şi pe un timp relativ scurt, la Chişinău, o Operă românească şi un Conservator de muzică românesc! O văd aievea, la Chişinăul anilor 1917–1918, şi o revăd primadonă la Opera Română din Cluj, după 1920, pentru ca să o întâlnesc, în 1944, în Spitalul de tuberculoşi din Sibiu, de unde a plecat la un frate pribeag al ei, la Blaj, unde i s'a curmat pentru totdeauna firul laborioasei şi tristei ei vieţi.

Îmi mai amintesc cu drag de Ana Voevodscaia-Hacicova, rusoaica stăpână pe o admirabilă voce de sopran dramatic, cu care se avânta deopotrivă spre cele mai îndrăzneţe arii de operă, ca şi spre cântecele poporale româneşti, pe care le îndrăgise ca o româncă adevărată, şi care avea un adevărat cult pentru creaţiile lui T. Brediceanu [1].

Dar părintele Mihail Berezovschi, artist desăvârşit din creştet până-n tălpi: pictor, cântăreţ, neîntrecut compozitor religios şi dirijor de coruri bisericeşti! Corul lui de la „Soborul" din Chişinău rivaliza cu cele mai bune coruri bisericeşti din Rusia de odinioară.

Alături de aceştia, mi-aduc aminte de o întreagă ceată de amatori de muzică, cu care împreună am înfiinţat în iarna anului 1917–1918, în capitala Basarabiei reînviate din morţi, societatea corală „Doina", care funcţionează şi astăzi şi care a dat, în anul 1918, câteva concerte neuitate, sub conducerea lui Nicolae Oancea, elev al marelui George Dima de la Braşov. Printre membrii acestei societăţi erau şi episcopul de astăzi al Clujului, P. S. Nicolae Colan, şi academicianul Andrei Oţetea, refugiaţi din Transilvania, şi ei ca şi noi [2].

Nu pot lăsa neamintită, în această ordine de idei, nici modesta mea contribuţie la activitatea „Universităţii populare moldoveneşti" din Chişinău, a cărei membră fondatoare am fost, şi în cadrul căreia am avut conducerea secţiunii muzicale. În această calitate am organizat partea artistică a matineelor duminicale, la care am cântat eu însămi, de nenumărate ori, la pian, bucăţi clasice şi româneşti. Mai menţionez şi profetica „Şezătoare literară şi artistică" de la 22 martie 1918, cu 5 zile înainte de Unirea Basarabiei, în care M. Sadoveanu, N. N. Beldiceanu şi Al. Stamatiad au susţinut partea literară, iar eu partea muzicală. Nu pot uita nici cele 3 concerte grandioase date, cu ajutorul „Filarmonicii" din Bucureşti şi Iaşi, de marele George Enescu, invitat anume de soţul meu, spre a demonstra, în capitala Basarabiei, atât fraţilor „moldoveni", cât şi ruşilor, ce artă şi ce artişti posedă poporul român. Aceste concerte, care au avut loc în zilele de 25, 26 şi 28 martie 1918, au coincis cu actul proclamării Unirii Basarabiei de la 27 martie, act al cărui martor ocular şi, într-un anumit sens, promovator a fost şi genialul fiu al vechii Moldove. Ce triumf artistic şi naţional a fost acest prim contact al maestrului Enescu cu Moldova dintre Prut şi Nistru şi ce moment extraordinar a însemnat el pentru mine! Căci, cu acest prilej, am avut parte de fericirea nevisată vreodată de a cunoaşte personal pe acest uriaş al simţirii şi al gândirii celei mai înalte, care mai târziu ne-a cinstit, pe mine şi pe soţul meu, cu o prietenie scumpă şi afectuoasă.

În cei doi ani petrecuţi la Chişinău am simţit mai puternic decât oricând ce imensă forţă şi ce binecuvântare poate fi muzica adevărată pentru înfrăţirea şi înnobilarea popoarelor, pe care politica le învrăjbeşte, uneori, în mod de-a dreptul diabolic.

[1] În lucrările lui Onisifor Ghibu: *Pe baricadele vieţii. În Basarabia revoluţionară (1917–1918)*, Chişinău, 1922, şi *În vâltoarea revoluţiei ruseşti*, Bucureşti, 1993, se găsesc informaţii cu privire la activitatea Veturiei Ghibu din acei ani.

[2] Ca tineri refugiaţi în Basarabia, Nicolae Colan, devenit ulterior acestor „pagini autobiografice" mitropolit al Ardealului, şi academicianul de mai târziu Andrei Oţetea, au făcut parte din grupul de intelectuali transilvăneni din jurul lui Onisifor Ghibu, cu o merituoasă activitate cultural-politică pusă în slujba redeşteptării conştiinţei naţionale a românilor basarabeni. O frumoasă fotografie a membrilor corului „Doina" a Chişinăului anului 1918 se găseşte în arhiva O. Ghibu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La scurtă vreme după Marea Adunare Naţională de la Alba-Iulia din ziua de 1 decembrie 1918, ne-am întors fericiţi, după o pribegie de peste 4 ani, în Sibiul nostru, ajuns acum capitală politică a Transilvaniei româneşti libere, unde ne-am petrecut însă decât vreo 10 luni, după care ne-am aşezat la Cluj, devenit şi el, acum, capitală nu numai politică, ci şi culturală şi artistică a acesteia. În noua viaţă a României reîntregite soţul meu a deţinut, timp de un an şi jumătate, postul de Secretar de stat la Resortul de culte, instrucţie şi arte al Consiliului Dirigent Român. În această calitate, el a preluat, personal, Universitatea, Conservatorul, Teatrul şi Opera din Cluj de la fostul stat ungar, transpunându-le noului stat român şi iniţiind măsurile pentru naţionalizarea şi pentru mai justa dezvoltare a lor, spre binele maselor lipsite, timp de o mie de ani, de lumină şi de dreptate. În această grea operă, soţul meu a avut parte de o seamă de colaboratori de mare autoritate: la Universitate s-a bucurat de concursul lui Sextil Puşcariu, Dr. Victor Babeş şi Emil Racoviţă, la Conservator de acela al lui George Dima şi Tiberiu Brediceanu, la Teatru şi la Operă de acela al lui Constantin Pavel („Tini"), Zaharia Bârsan, şi, mai cu seamă, Tiberiu Brediceanu. Nu pot să nu amintesc aci – acum cu mare regret – că G. Dima şi T. Brediceanu au stăruit pe lângă mine să primesc o catedră de pian la noul Conservator din Cluj, propunere pe care eu, cu considerare la răspunderea pe care o aveam ca mamă, acum a 4 copii, dintre care cel din urmă abia venit pe lume, n-am acceptat-o. Mai târziu mi-a părut rău că nu m-am înregimentat în prima pleiadă de pionieri de sub conducerea neuitatului G. Dima...

Clujul românesc a cunoscut, în prima decadă a erei nouă (1919–1929), o minunată înflorire a vieţii româneşti, sub toate raporturile: social, ştiinţific, artistic etc. Ca să mă opresc numai la domeniul vieţii muzicale: Opera românească, sub conducerea de o concepţie şi de o competenţă superioară a lui D. Popovici-Bayreuth, a reuşit încă din primul an să întreacă, cu mult, nivelul vechii Opere ungureşti şi să se impună atenţiei întregului public clujean, fără deosebire de naţionalitate, iar Conservatorul s-a ridicat şi el, sub conducerea Nestorului muzicii ardelene G. Dima, la nivelul unei instituţiuni artistice cu adevărat europene.

Dar acest Cluj muzical pentru mine a constituit şi o mare ispită, căreia, până la urmă, nu i-am putut rezista. Prieteni vechi, veniţi de la Sibiu şi de la Bucureşti, şi prieteni noi, atraşi de strălucirea noii capitale româneşti a Ardealului, care se impunea zi de zi ca al doilea oraş intelectual al ţării, imediat după capitală, şi în unele privinţe întrecând-o chiar, se făceau, care mai de care, forte să descopere la mine nu numai o muzicalitate pronunţată, de care îmi dădeam şi eu, uneori, seama, ci şi o voce de mari posibilităţi, care, cultivată în mod sistematic, ar putea ajunge la performanţe remarcabile mai ales în genul, atât de subtil, al *lied*-ului, fără a exclude nici opera, în special cea wagneriană. Am ajuns, astfel, aproape pe nesimţite, în vârtejul unei pasiuni, care m-a dus, apoi, pas cu pas, tot mai departe şi mai departe.După primele încercări sfioase cu Anastasia Dicescu de la Operă, am trecut la lecţii serioase cu tenorul C. Pavel, directorul de scenă şi, mai târziu, directorul general al Operei, apoi la şcoală sistematică cu Rudolf Schüller, prim-dirijorul orchestrei Operei. Toţi aceşti sfătuitori şi îndrumători ai mei m-au încurajat să merg, neapărat, înainte. După o pregătire care a durat mai bine de un an, R. Schüller mă determină să apar în faţa publicului cu un concert cuprinzând bucăţi exclusiv de Hugo Wolf, cunoscut ca unul dintre cei mai dificili compozitori de *lied*-uri. Critica muzicală a avut cuvinte de încurajare pentru primii mei paşi pe calea atât de capricioasă a artei.

Începutul făcut în asemenea împrejurări a avut ca continuare o serie de alte concerte, cu un program foarte variat, de muzică clasică şi românească, prin diferite oraşe ale ţării, inclusiv capitala, concerte care s-au bucurat, în mod permanent, de o „presă" foarte bună, datorită unori critici, de cele mai multe ori, şi oneste şi competente. Întâmplarea a făcut ca, după un concert al meu la Bucureşti, la care a participat şi Regina Maria, să fiu invitată pentru o audiţie, la Palat, unde am cântat acompaniată la pian de maestrul George Enescu. La puţină vreme după aceasta am fost poftită, pentru mai multe zile, ca oaspe al doamnei Maruca Cantacuzino, viitoarea soţie a maestrului, unde am avut fericirea să fac de mai multe ori muzică cu acesta. Am rămas nespus de surprinsă când, la un moment dat, maestrul mi-a recomandat să dau un concert de *lied*-uri la Ateneul Român, oferindu-se să mă acompanieze el însuşi la pian. Bineînţeles că am fost extrem de fericită să pot împlini dorinţa providenţialului meu protector. Concertul pe care l-am dat, cu acompaniamentul divin al maestrului, la 7 martie 1925, în sala cea mare a Ateneului, îl voiu socoti, până la cea din urmă răsuflare a mea, ca pe cel mai de preţ dar de care m'a învrednicit Dumnezeu în această lume atât de înşelătoare. Ecoul lui în presa bucureşteană, românească, germană şi rusă, mi-a fost şi el o mângâiere şi o satisfacţie.

N-aş putea să nu amintesc aici că, pe lângă muzica clasică apuseană, şi pe lângă muzica românească clasică şi populară, eu am îmbrăţişat cu multă simpatie şi muzica rusească clasică, cu care făcusem cunoştinţă mai deaproape în timpul pribegiei mele prin Rusia revoluţionară a anilor 1917–1918. La Cluj am lucrat timp

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îndelungat în această direcţie cu N. Culibin, pe atunci corepetitor la Opera de acolo, astăzi în serviciul Operei de stat din Bucureşti. Am studiat cu acesta un repertoriu special de muzică rusească, izbutind să-mi însuşesc o pronunţare exactă a idiomului naţional şi o interpretare cât mai autentică a însuşi spiritului acestei muzici, după cum au recunoscut-o adeseori criticii de artă ruşi. În concertele mele de mai târziu, date în ţară şi străinătate, am executat totdeauna bucăţile ruseşti in limba lor originală, ceea ce adeseori i-a pus pe criticii muzicali în situaţii neaşteptate.

Printre urmările concertului meu de la Ateneu a fost şi aceea, cu totul surprinzătoare pentru mine, că maestrul Enescu m-a sfătuit să plec pentru studii speciale, în străinătate, având ca obiectiv principal Parisul, unde mi-a recomandat să lucrez cu maestra Felia Litwine, fostă primadonă a Operei Imperiale din Petersburg, mai târziu activă la Festivalurile Wagner de la Bayreuth, una dintre cele mai celebre maestre de canto din capitala Franţei. În vederea acestui proiect, Enescu a trimis o scrisoare anume ministrului cultelor şi artelor, rugându-l să-mi înlesnească realizarea lui. O scrisoare similară i-a adresat acestuia şi D. Popovici-Bayreuth, directorul Operei din Cluj. Totuşi, pentru motive care azi nu mai interesează, ministrul a trecut peste recomandările protectorilor mei, nedând nici un răspuns la solicitările lor. Dar, în ciuda greutăţilor de tot felul, până la urmă eu totuşi am plecat pe drumul sugerat de marele meu maestru şi, după o oprire de câteva săptămâni la Viena, unde am lucrat cu mult suflet sub îndrumarea compozitorului şi dirijorului Erich Buder, m-am dus, pentru o jumătate de an, la Paris, unde, după recomandarea maestrului Enescu, am fost primită printre elevele Feliei Litwine. Am studiat cu aceasta, în cele mai minunate condiţiuni, operele: *Faust, Werther, Tannhäuser, Vasul fantomă* şi *Lohengrin*, de asemenea şi o serie de cântece ruseşti de Glinka şi Mussorgschi. Profesoara mea s-a arătat deosebit de mulţumită de progresele ce am făcut şi, în scrisorile pe care mi le-a adresat, după întoarcerea mea acasă, m-a sfătuit mereu să stăruiesc în direcţia preocupărilor mele. Dânsa era încredinţată că aşi fi o bună cântăreaţă wagneriană.

De altfel, în timpul petrecut la Paris am cântat de două ori în public, o dată la o audiţie a elevilor Feliei Litwine, unde, afară de mine, a mai debutat şi un al doilea român, dl. P. Ştefănescu-Goangă, altădată la Radio-Paris, unde am executat numai muzică românească, de Dima şi Brediceanu. Tot în acea vreme am dat un concert propriu la Lyon, sub patronajul profesorului universitar de acolo Jules Guiart, cu un program a cărui primă parte cuprindea muzică clasică apuseană şi rusească, iar partea a doua exclusiv muzică românească. Critica muzicală franceză a făcut interesante observaţii pe marginea caracterului specific al muzicii româneşti, cu care făcea acum pentru întâia oară cunoştinţă mai de aproape.

După întoarcerea din străinătate am dat mai multe concerte în diferite localităţi din ţară, căutând să iau contact mai de aproape nu numai cu oraşele, ci şi cu centrele de muncitori încovoiaţi sub povara greutăţilor vieţii, cărora le-am oferit tot ce mi s-a părut că ar putea constitui pentru ei o mângâiere şi o înălţare sufletească şi i-ar putea înnobila. După 2 concerte, date în Sălişte şi Huedin, am dat alte 4 concerte pentru muncitorii de la minele din Petroşani, Lupeni, Vulcan şi Hunedoara.

În anul 1928 am fost solicitată să fac un turneu de concerte de lieduri în Germania. Astfel am cântat la Weimar, Eisenach şi Nauheim, executând programe la alcătuirea cărora am fost călăuzită de intenţia de a demonstra auditorilor germani: în ce măsură cineva este în stare să interpreteze, alături de muzica clasică specific germană, şi muzica clasică şi populară românească, franceză, italiană şi rusească, fiecare în limba originală şi în spiritul genuin al poporului respectiv. Presa muzicală, în special cea din Weimar, oraşul lui Schiller şi al lui Goethe, a avut pentru prestaţiunile mele aprecieri care depăşeau persoana mea şi care constituie caracterizări preţioase ale însăşi muzicii româneşti şi, în parte, a celei ruseşti. Din cauza acestei calităţi a criticilor de la Weimar, reţin aci câteva rânduri, prin care se subliniază mai întâi „farmecul tipic, cu adieri aproape orientale, al muzicii româneşti" şi care a prilejuit „o seară de desfătare sufletească tipică". Iar, în continuare: „Şi, dacă din textele româneşti şi ruseşti ale cântecelor n-am putut înţelege nimic, totuşi trebuie să fim recunoscători artistei pentru că a interpretat aceste cântece în textul lor original, făcându-ne astfel cu putinţă să ne dăm seama în cât de mare măsură constituie aci cuvintele partea integrantă decisivă a acestei muzicii". În ce priveşte cântecele româneşti populare, recenzentul observă că acestea „au dovedit o compoziţie surprinzător de fermecătoare". Şi, în sfârşit: „Ceea ce e în stare să vrăjească artista română, ca melodiozitate, atracţie şi posibilitate de frazare fantastic de expresivă a vocii sale înfloritoare, s'a putut vedea mai ales în cântecele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ruseşti, franţuzeşti şi româneşti". Mai cu seamă bucata „Liliacul" de Rahmaninov a revărsat un parfum atât de ameţitor şi de specific fermecător, încât de o astfel de risipă artista n-ar trebui să facă prea des uz".

Aprecierile, deşi destul de sumare, făcute de critica muzicală franceză şi germană pe marginea muzicii româneşti interpretate de mine în textul ei original, m-au determinat să mă ocup de aici înainte cu o solicitudine mult mai mare de muzica noastră naţională, de astă dată ca de o problemă propriu-zisă de cultură. Pentru întâia oară, pot să zic, mi-am dat acum în adevăr seama de ceea ce însemnează şi trebuie să însemneze pentru noi, ca popor care vrem să însemnăm şi noi ceva în această lume, muzica noastră, condamnată de-a lungul vremurilor, la un rol de biată Cenuşotcă. Nu mai vedeam, de acum, în ea, o simplă expresiune minoră, întâmplătoare, a felului nostru specific de a simţi şi de a ne exterioriza simţămintele, ci un mijloc de manifestare necesar, de stil major creator, a însuşi geniului nostru naţional, chemat să îmbogăţească patrimoniul culturii universale cu note caracteristice proprii numai lui. Şi aceasta nu numai prin contribuţia de factură folcloristă, ci prin creaţiuni artistice de factură clasică, care să pună poporul român pe picior de egalitate cu alte neamuri, de cultură mai veche.

Pornind de la această convingere, am căutat contact mai întâi cu Secţia Artistică a Asociaţiunii culturale „Astra", care avea ca preşedinte pe Tiberiu Brediceanu, iar ca secretar pe Emil Isac, sugerându-i ideea de a iniţia o campanie sistematică în vederea punerii în cât mai deplină lumină a întregului nostru tezaur muzical clasic şi popular, vechi şi nou, pentru ca pe calea aceasta să se verifice adevărata valoare a lui, după criterii obiective, putându-se trage, apoi, concluzii care să influenţeze atât cultura noastră naţională, cât şi pe cea străină. Conducătorii Secţiei artistice mi-au înţeles gândul şi au încuviinţat, ca prima etapă în vederea realizării lui, organizarea a 3 Concerte demonstrative de muzică românească, la Cluj. Toate aceste concerte le-am dat eu, în anul 1928, cu concursul Anei Voileanu şi al lui Ionel Crişian, ambii profesori la Conservator. Programul primului concert cuprindea muzică vocală românească mai veche (Dima, Mureşianu, Bena, Brediceanu, Negrea, Voileanu şi Tempea), al doilea numai lucrări de G. Dima, iar al treilea muzică românească modernă (Enescu, Nona Otescu, Alfred Alessandrescu, Ioan Scărlătescu, S. Drăgoi, M. Negrea, I. Borgovan şi Gr. Ghidionescu).[3]

Concertele acestea „demonstrative", primele de acest fel la noi, au constituit o dovadă neîndoielnică, atât pentru români, cât şi pentru străinii care le-au urmărit cu un deosebit interes, că, da, *există o muzică românească proprie*, cu care ne putem prezenta oricând, în condiţii onorabile, nu numai înaintea propriului nostru popor, ci şi înaintea străinătăţii. Şi dacă n-am reuşit, de la prima încercare, să risipim cu totul neîncrederea faţă de creaţiunile artistice autohtone a publicului românesc, deprins să admire, cu predilecţie, numai ceea ce e străin, în schimb am avut satisfacţia de a constata că critica muzicală germană a caracterizat prestaţiunile compozitorilor noştri Dima, Mureşianu, Brediceanu, Negrea ş.a. ca pe acelea ale unor „autori de valoare şi de esenţă indiscutabilă, deşi variată, cari se bazează, în parte, pe vechea artă populară şi, în parte, pe cea mai modernă artă de canto".

Iniţiativa de la Cluj a avut un ecou semnificativ şi la Bucureşti. Critica muzicală de acolo a înregistrat-o cu înţelegere, iar „Societatea compozitorilor români" m-a invitat să dau un concert românesc în capitală, ceea ce am şi făcut. De asemenea am fost poftită de Comitetul de organizare a serbărilor jubiliare de 10 ani de la Unirea Transilvaniei să reprezint, la Teatrul Naţional din Bucureşti, dimpreună cu Lya Pop de la Opera din Cluj, în cadrul *Poemului etnografic* al lui Brediceanu, muzica populară din Ardeal. De altfel, T. Brediceanu m-a onorat într-un chip deosebit de delicat, dedicându-mi două cântece de ale sale din caietul al VII-lea de *Doine şi Cântece poporale româneşti*, tipărite la F. M. Geidel, Leipzig. (O altă serie de cântece ale sale Brediceanu le-a dedicat celorlalte interprete şi interpreţi ai săi din Ardeal: Veturia Triteanu, mai târziu Goga, Lucia Cosma, Sophia Munteanu, Lya Pop, Claudia Bucşan, Traian Grozăvescu, Constantin Pavel, Ionel Crişian şi Ştefan Mărcuş).

În această ordine de idei, n-aşi putea să nu amintesc şi faptul, produs cu câţiva ani mai târziu, că Marţian Negrea mi-a închinat una dintre lucrările lui cele mai caracteristice şi anume *Rapsodia română*, pe exemplarul original (manuscris) pe care a scris „Dedicată Dnei Veturia Ghibu, pentru râvna cu care înţelege să promoveze muzica românească".

[3] Corespondenţa destul de bogată dintre Veturia şi Onisifor Ghibu, pe de o parte, şi Tiberiu Brediceanu pe de altă parte, s-a păstrat în întregime în arhivele familiilor Ghibu şi Brediceanu – inclusiv scrisorile privind organizarea sub egida „Astrei" a concertelor demonstrative din 1928 sugerate de Veturia Ghibu. Corespondenţa cuprinde numeroase informaţii interesante şi încă necunoscute pentru istoricii muzicii româneşti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu pot să trec mai departe fără să nu încrestez aici, ca efect al concertelor mele demonstrative de la Cluj, cronica muzicală publicată de G. Breazul în ziarul *Curentul* din Bucureşti, N^rul de la 24 Februarie 1928. Cronica este intitulată: „Muzica românească" şi începe astfel: „Cele din urmă evenimente pe care cronica muzicală urmează să le înregistreze sunt interesante atât parţial considerate ca fapte izolate, dar mai ales în semnificaţia ce se desprinde din consideraţia lor totală. Pentru a putea însă desluşi această semnificaţie, să încercăm a enumera faptele cele mai proeminente şi mai accentuate de interesul publicului. Enescu dirijează *Simfonia* de Alexis Catargi;... Societatea Compozitorilor Români organizează prima audiţie de estimp cu piese de G. Dima, S. Drăgoi, M. Negrea, C. Brăiloiu, M. Jora, I. Nona-Otescu, Alfred Alessandrescu, G. Enescu şi T. Brediceanu, executate de Veturia Ghibu şi A. Cionca-Pipoş". După ce mai înşiră alte 6 momente importante din viaţa muzicală românească a săptămânilor din urmă, George Breazul continuă: „Iată, dar, manifestându-se, cu un impetuos ritm de biruinţă, factorii principali şi hotărâtori ai oricărui organism robust de viaţă: *creaţiunea* şi *interpretarea*, şi anume: creaţiunea: A. Catargi, G. Dima, S. Drăgoi, M. Negrea, C. Brăiloiu, M. Jora, I. Nona-Otescu, Alfred Alessandrescu, G. Enescu, D. Kiriac, ş.a., iar interpretarea: G. Enescu, M. Botez, I. Chirescu, I. Perlea (dirigenţie), Eliza Băicoianu, Constanţa Dobrescu, G. Folescu, Veturia Ghibu, G. Ştefanovici, Maria Blegeanu, A. Cionca-Pipoş. Într-adevăr, rar ni se poate oferi un prilej mai prielnic pentru a enumăra laolaltă atâtea personalităţi muzicale româneşti concentrate ca la un moment decisiv, pentru a împrăştia pâcla ce parcă se ţese de mâini vrăjmaşe în jurul muzicii noastre... Ce daruri artistice împodobesc aspiraţiile culturale ale neamului nostru!... Ce îndreptăţite sunt cererile noastre de a ne dezvolta de aci înainte prin propriile noastre forţe!"...

Şi ce mângâiată mă simt că în această mişcare frumoasă bunul Dumnezeu mi-a rezervat şi mie un modest rol de pionieră...

Adaog, de încheiere, că, în urma stăruinţei profesorului Jules Guiart de la Lyon pe lângă societatea internaţională „Columbia" pentru imprimarea pe discuri a muzicii, am cântat mai multe cântece de Dima şi Brediceanu, care s-au bucurat, la timpul lor, de o largă răspândire, mai ales în străinătate.

Trebuie să mă mai opresc asupra unui alt episod din cariera mea muzicală.

Am amintit la alt loc că maestra mea de la Paris m-a îndemnat mereu spre Operă, ceea ce nu constituise pentru mine niciodată o problemă. Graţie sugestiei Feliei Litwine şi a profesorului Guiart, când am cântat la Lyon, în 1926, mi s-a propus din partea Operei de acolo un angajament, pe care eu însă l-am refuzat. Înapoiată la Cluj, prietenii mei n-au încetat de a mă sfătui să păşesc, totuşi, pe scena Operei, ceea ce, după ezitări de ani de zile, în fine am şi încercat, la 1929, cu toate că, între timp, inima mea, obosită de eforturile prea mari la care o expusesem, începuse să mă avertizeze în mod serios ca să fiu „cuminte". Atfel, am apărut, în anul 1930, în rolul Elisei din *Lohengrin* de R. Wagner, alături de Maria Snejina de la Opera din Bucureşti, în rolul Orthrudei. Dacă critica românească din Cluj, care până aci ridicase de nenumărate ori în slavă pe „Regina lied-ului", de astădată, sub influenţa unor gelozii şi invidii profesionale de după culise, a manifestat faţă de debutul meu o atitudine sibilinică, în schimb presa maghiară, de obicei foarte rezervată faţă de prestaţiunile româneşti, a avut pentru mine aprecieri favorabile. „Reprezentaţia – zicea ziarul „*Keleti Ujsag*" în Nr. 83 – a corespuns tuturor aşteptărilor şi a împlinit cele mai exagerate speranţe ale numerosului public. Rolul feminin principal, acela al Elsei, l-a susţinut doamna Veturia Ghibu. Cu sopranul ei cald şi de o deosebită sonoritate, cu muzicalitatea şi cu inteligenţa ei înaltă, dna G. a reuşit să interpreteze toate nuanţele cele mai fine ale rolului său atât de dificil. Forţa ei dramatică, dublată de reale aptitudini creatoare, a făcut ca jocul ei să fie desăvârşit în toate privinţele".

Cu toate că nu eram avizată la o carieră muzicală profesionistă, căci soţul meu, care era acum profesor universitar, câştiga, de bine, de rău, atâta cât ne trebuia pentru o existenţă modestă pentru noi şi pentru cei 4 copii ai noştri, aşi fi putut înfrunta până la urmă intrigile şi geloziile, de orişiunde ar fi venit ele, dacă starea sănătăţii mele mi-ar fi îngăduit o luptă de lungă durată. În împrejurările date, însă, când boala mea de inimă se accentua în forme tot mai alarmante, m-am văzut nevoită să renunţ nu numai la rolul de cântăreaţă de operă, ci şi la acela de concertistă, care-mi adusese atâtea satisfacţii unice.

În adevăr, după 1930 n-am mai apărut în postură de cântăreaţă decât cu anumite ocazii festive şi la comemorări ale clasicilor muzicii universale. Astfel, invitată de Societatea „Radio" din Bucureşti, am executat la festivalurile comemorative Brahms, Grieg şi Schumann partea muzicală. De asemenea am lansat, tot la Radio-Bucureşti, în prime audiţii, trei tineri compozitori români şi străini, anume pe Grigore Ghidionescu, Adam Teleki şi Hans Folkert. În ce îl priveşte pe acesta din urmă, el figura, cu ciclul său de lieduri întitulat: „Das Lied vom Meer", în programul unui concert al meu la Berlin, sub conducerea profesorului Dr. Ernst

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Kunwald de la „Berliner Symfonie Orchester", concert care mai cuprindea, în afară de muzică internaţională, câteva bucăţi de muzică românescă, şi anume: 2 de T. Brediceanu, 4 de S. Drăgoi şi 2 de A. Alessandrescu. Dar, din cauza agravării boalei mele de inimă, am fost nevoită să renunţ la acest concert, pentru care se făcuseră toate pregătirile.

În ultimul deceniu petrecut la Cluj, înainte de revoltătorul „Arbitraj de la Viena" din 30 August 1940, n-am mai cântat deloc în public, ci m-am limitat la modeste reuniuni muzicale în casa noastră, ale cărei uşi au fost în permanenţă deschise pentru amatorii de muzică. De asemenea, am activat în cadrul „Societăţii Filarmonice G. DIMA", mai întâi ca simplă membră în comitet, apoi ca viceprezidentă, alături de preşedintele V. Papilian. Această societate şi-a fixat ca scop: cultivarea muzicii româneşti la un nivel cât mai înalt. În urmărirea acestui scop, ea a organizat, ani de-a rândul, în fiecare lună, câte un concert simfonic cu concursul celor mai de seamă artişti ai ţării, printre care amintesc numai pe G. Enescu, Dinu Lipatti, M. Jora şi Silvia Şerbescu.

N-aş putea să nu amintesc aici şi iniţiativa pe care am luat-o în numele „Filarmonicii" clujene de a organiza concerte simfonice speciale pentru clasa muncitoare. În acest scop am căutat să realizăm o colaborare cu Ministerul muncii, care ar fi avut datoria elementară de a se îngriji şi de hrana sufletească a muncitorilor, dar încercarea noastră n-a găsit ecou în cercurile oficialităţii, ceea ce ne-a determinat să amânăm pentru alte vremuri asemenea planuri. Anexez la paginile prezente copia adresei trimise de mine, la 1938, Ministerului muncii, adresă rămasă fără răspuns...

De încheiere a acestui capitol, vreau să mai însemnez legăturile pe care le-am avut, timp de aproape 4 decenii, cu cele mai reprezentative personalităţi muzicale româneşti ale epocii, de la care păstrez o corespondenţă ce ar putea fi socotită drept o mică arhivă a vieţii muzicale româneşti. În urma unui capriciu al sorţii, o parte a acestei corespondenţe nu mai este, astăzi, în posesia mea, sper totuşi că ea va putea fi utilizată cândva de către acei cari ar avea interes pentru ea.

În sfârşit, câteva cuvinte despre activitatea mea în domeniul muzicii de la 1940 încoace, adică de când am părăsit Clujul, drept consecinţă a „Arbitrajului de la Viena", şi ne-am refugiat în Sibiul tinereţelor noastre.

Cu toată rana adâncă din suflete, pe care o aduceam cu noi din Clujul mândriei noastre şi în ciuda multor altor dureri de care soarta nu ne-a cruţat în această ultimă pribegie, n-am încetat nici aici cu totul de a da muzicii tributul cuvenit. Astfel, din primii ani, am reintrat în rândurile „Reuniunii de muzică G. Dima", mai întâi ca simplă membră, apoi ca corepetitoare benevolă şi ca membră în comitetul de conducere, alături de alte personalităţi muzicale, în frunte cu Lucia Cosma, odinioară „privighetoare a Ardealului", mai târziu profesoară la Academia de muzică din Bucureşti, iar de o serie de ani încoace conducătoarea unei şcoli particulare de muzică în Sibiul copilăriei ei. Dar, la 1948, această calitate din urmă a mea a încetat, prin eliminare. Totuşi, alături de cei ce mă mai preţuiesc şi astăzi, am ostenit eu şi pentru înfiinţarea unui Conservator de muzică în acest oraş de vechi şi glorioase tradiţii artistice. Iniţiativa n-a rămas fără urmări, totuşi Conservatorul visat s-a bucurat de o viaţă prea scurtă.

Şi, dacă la Sibiu n-am putut continua, alături de Universitatea clujeană refugiată aci, activitatea „Filarmonicii G. Dima" din Cluj, din cauză că Opera de acolo s-a stabilit, pentru epoca de pribegie, la Timişoara, am putut, totuşi, să menţin legăturile de odinioară cu artiştii de la Bucureşti şi Timişoara, fie prin corespondenţă, fie personal, cu ocazia descinderilor ocazionale în oraşul nostru. Astfel, am avut bucuria să primim în modestul nostru cuib de pribegi pe maestrul Enescu, de câte ori venea pentru câte un concert, tot astfel pe Ana Voileanu de la Timişoara, pe Alfred Alessandrescu, pe Theodor Rogalschi, pe Marţian Negrea, pe Aurelia Cionca, pe Silvia Şerbănescu şi pe Tiberiu Brediceanu de la Bucureşti, ca şi pe Mircea Popa din capitala Banatului. Numai Dinu Lipatti, „fiul meu adoptiv", cum obişnuia să-şi zică, ne-a rămas dator pentru totdeauna cu vizita sa promisă. Dar gândul meu îl va însoţi pururea, veghind la mormântul său din depărtata străinătate[4].

◊

Astăzi, după o viaţă nespus de zbuciumată şi, totuşi, înseninată mereu prin magica forţă a credinţei în bine, adevăr şi frumos, în puţinul timp liber pe care mi-l mai îngăduie ocupaţia de „fată-n casă", de bucătăreasă

[4] În arhiva familiei s-a păstrat un număr apreciabil de scrisori, printre altele de la Ana Voileanu, Cella Delavrancea, Félia Litvinne, Silvia Şerbescu, Lucia Cosma, G. Enescu, D. Popovici-Bayreuth, Tiberiu Brediceanu, Mihail Jora, Dinu Lipatti, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Alfred Alessandrescu, C. C. Nottara, Const. Pavel, scrisori care îşi aşteaptă editorul.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi de soră de caritate a soţului meu lovit de infirmitate pe urma unui accident, mă refugiez la vechiul meu pian, de sub clapele căruia mai fac să răsune, ca odinioară, divinele melodii ale lui Beethoven, Mozart, Bach, Schubert, Schumann, Strauss, Enescu ş.a., care mă transportă în adevărata mea lume. Deschid apoi minunatul meu „Blaupunkt" prin care mă pun în legătură cu tot ce a creat geniul omenesc de-a lungul veacurilor în domeniul muzicii. Mă bucur, apoi, ca un copil, când primesc câte o scrisoare de la cele trei odrasle care mi-au mai rămas în viaţă şi de care sunt sortită să trăiesc departe...

De dragul lor şi al urmaşilor lor mai prind uneori în mână condeiul, încercând să fixez pe hârtie amintiri preţioase dintr-o viaţă care se apropie, cu paşi tot mai grăbiţi, de obştescul sfârşit...

Sibiu, 24 ianuarie 1954.

ANEXE

1.

Domnule Ministru,

Societatea Filarmonică „George Dima" din Cluj, care, de la înfiinţarea ei (1922) până astăzi, a organizat o serie întreagă de concerte simfonice în vederea intensificării culturii muzicale a publicului din Clujul lipsit până atunci de o tradiţie culturală românească, precum şi în vederea iniţierii tineretului în cultura muzicală mai înaltă, s-a gândit şi la cultivarea maselor muncitoreşti, cu ajutorul unei muzici bune.

Constatând în timpul din urmă că această intenţiune a sa, nerealizată încă până acum, coincide cu programul pe care şi l-a fixat On. Minister al Muncii prin organizaţia „Muncă şi Voie bună", socotim necesar să Vă propunem prin aceasta o coordonare a activităţii organizaţiei amintite cu societatea noastră, în vederea realizării scopului arătat mai sus.

Din parte-ne am accepta cu cea mai mare plăcere să organizăm pe seama muncitorimii din Cluj, deocamdată, în sezonul acesta muzical, 2-3 concerte simfonice, cu muzică mai uşoară românească, instrumentală şi vocală, introducând în mod sistematic muncitorimea în special în tezaurul artistic al neamului nostru, ca de exemplu în compoziţiile lui George Dima, Iacob Mureşianu, D. Kiriac, G. Muzicescu ş.a.

În ce priveşte condiţiile materiale, în care am putea executa un astfel de program, dat fiind că Societatea Filarmonică „G. Dima" nu urmăreşte nici un scop material, din parte-ne am fi mulţumiţi dacă On. Minister ar acoperi cheltuielile efective, care se ridică pentru un concert la 15-18.000 Lei. (Sala Teatrului, în seară de Operă, 7.500 lei, cor, solişti, garderobă, programe, afişaj etc.).

Asupra încasărilor, care s-ar face după un tarif stabilit de D-Voastră, rămâne să dispuneţi dacă ele revin oraginizaţiei „Muncă şi Voie bună" sau Societăţii noastre.

În aşteptarea răspunsului D-Voastră, Vă rog, Domnule Ministru, să primiţi asigurarea stimei mele.

Cluj, Februarie 1938.

p. Preşedinte:
(ss) VETURIA GHIBU
Vicepreşedinta Societăţii Filarmonice

Domniei Sale Domnului ministru al muncii (Mihail Ralea),
Bucureşti

2.

Veturia Ghibu, pe care o cunosc de mai bine de 30 de ani, a fost una din cele mai distinse cântăreţe ale noastre.

A studiat arta cântului mai întâi la Cluj, având ca profesor pe neuitatul Constantin Pavel, fost director al Operei clujene, şi apoi la Paris, unde a primit sfaturile marei cântăreţe ruse Felia Litvine.

Prin vocea sa de o calitate rară, prin minunata sa şcoală de cânt, prin muzicalitatea sa deosebită şi prin delicata sa sensibilitate artistică, Veturia Ghibu a fost o interpretă remarcabilă a cântecului nostru românesc, ca şi a lied-urilor de Schubert, Brahms, Hugo Wolf etc., lucrări pentru tălmăcirea cărora se cere din partea interpretului un stil şi o măiestrie care nu sunt la îndemâna tuturor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Veturia Ghibu a concertat în Franţa, la Paris, Lyon şi alte oraşe, iar la noi în ţară a dat numeroase concerte, la care a avut ca partener şi pe maestrul Enescu.

Prin măiestria artei sale Veturia Ghibu a contribuit în mare măsură la punerea în valoare şi la răspândirea cântecelor româneşti de T. Brediceanu, G. Dima etc., precum şi la creşterea prestigiului muzicii româneşti în genere.

Veturia Ghibu a fost încă de la înfiinţare vicepreziden ta Filarmonicii „G. Dima" din Cluj (strămutată vremelnic la Sibiu), luptând dârz pentru propăşirea şi înflorirea primei orchestre a Ardealului. Printre altele, a făcut şi înregistrări de cântece româneşti, pe discuri, la casa „Columbia" din Londra.

ALFRED ALESSANDRESCU,

maestru emerit al artei din R.P.R.

3.

Mişcarea muzicală a ardelenilor, faţă de cea de dincoace de munţi, s-a desfăşurat în condiţii deosebite, particulare, în care fondul patriotic al artei, cât şi forma naţională, i-au imprimat un deosebit de impetuos elan de desfătare şi de autenticitate românească. În creaţia muzicală ca şi în interpretare, un mănunchi de artişti, porniţi din straturile sănătoase ale poporului şi devotaţii lui, au ştiut să îmbine fericit idealul artei cu năzuinţele obştei şi să formeze strălucita pleiadă în frunte cu Gheorghe Dima, Iacob Mureşianu, Ion Vidu şi Tiberiu Brediceanu. În jurul lor, printre marii interpreţi – pe lângă care se alăturase şi D. Popovici-Bayreuth –, printre fruntaşii mişcării noastre muzicale se orânduieşte Veturia Ghibu, renumita cântăreaţă, dar şi pianistă, precum şi, în general, om de temeinică cultură generală, iniţiată în probleme de educaţie, de literatură şi de istorie a muzicii.

Formată în şcolile de specialitate din ţară – piano cu D. Dimitriu –, şi perfecţionându-se în severa disciplină a învăţământului german, Veturia O. Ghibu s-a înfăţişat publicului românesc în calitatea de cântăreaţă de lieduri, în acest gen de subtilitate psihologică, de „Stimmung" şi infinitate de unduiri de nuanţe ale textului muzical. Astfel s-a impus dânsa ca una din cele mai reprezentative interprete ale liedului.

Din programele sale de concerte nu putea lipsi însă creaţia românească de cântece, pentru interpretarea căreia, în condiţii de superioară artă, cântăreaţa a contribuit cu întreaga sa pregătire vocală şi muzicală, precum şi cu adânca înţelegere a psihologiei muzicale a poporului şi a versului şi viersului românesc, purtând în ţară şi peste hotare prestigiul muzicii noastre.

Prin concerte Veturia O. Ghibu ia contact din ce în ce mai strâns cu viaţa muzicală a poporului şi îşi dă seama de lipsurile ei, de necesităţile de organizare şi educaţie, de justa orientare, probleme în care, graţie pregătirii sale, dânsa pătrunde cu uşurinţă şi cărora se consacră cu însufleţire.

În fruntea a felurite iniţiative de ridicare a nivelului culturii muzicale a poporului, cântând, predând lecţii de canto sau pian, osârduind pentru organizarea şi susţinerea diferitelor formaţii de propagandă muzicală, Veturia O. Ghibu şi-a creeat mari merite, care au contribuit nu numai la promovarea şi intensificarea impulsului de dezvoltare a vieţii muzicale româneşti. Între altele, este de reamintit aportul său la conducerea „Filarmonicii G. Dima" din Cluj.

GEORGE BREAZUL,

profesor la Conservatorul din Bucureşti

4.

Cântăreaţa de arii de Operă, cântece din domeniul muzicii clasice universale şi româneşti, Veturia Ghibu, înzestrată cu o voce de o deosebită calitate şi făcând temeinice studii muzicale în România şi în străinătate, a dat într-un şir de ani numeroase concerte în Capitală şi în diferite centre culturale din ţara noastră, la toate ocaziile fiind foarte apreciată de publicul iubitor de artă aleasă.

TIBERIU BREDICEANU,

artist al poporului, Bucureşti

5.

Veturia Ghibu a desfăşurat în decursul vieţii sale o prodigioasă activitate artistică plină de succes, în calitate de cântăreaţă strălucită. Între anii 1920–1940, anii maturităţii artistice, a concertat în ţară şi în străinătate, bucurându-se de aprecieri binemeritate, popularizând compozitorii români şi muzica vocală populară, care niciodată n-a lipsit din programele Dsale. Le-a cântat la posturile de Radio de la noi şi din străinătate, iar unele le-a imprimat chiar pe discuri de patefon (Columbia).

Dsa a apreciat, încă de pe atunci, că arta este pentru popor şi în scopul acesta a dat concerte cu programe accesibile şi cu muzică românească în centre muncitoreşti ca Hunedoara, Petroşani, Petrila, Vulcan, în special pentru mineri.

Tot de o justă orientare a dat dovadă şi când, în calitatea de vicepreziden tă activă a Societăţii filarmonice „G. Dima", pe care a condus-o efectiv, a organizat concerte speciale pentru muncitori, iar în programe nu lipseau lucrările compozitorilor români.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Casa Dsale primitoare era larg deschisă compozitorilor şi artiştilor interpreţi – obiduiţi şi nebăgaţi în seamă –, de unde plecau cu moralul ridicat şi încredere recâştigată.

SABIN DRĂGOI,
maestru emerit al artei

6.

Dna Veturia Ghibu a fost împreună cu Lucia Cosma şi Veturia Triteanu – cele trei distinse cântăreţe de muzică de cameră din primul pătrar al secolului nostru. Vocea Dsale dreaptă, precisă, mlădioasă, pusă în slujba unei fine înţelegeri de interpretare, a condus această artistă pe calea delicată a liedului german şi francez, pe de o parte, şi a cântecului românesc pe de altă parte.

Îmi amintesc cu câtă pătrundere interpreta în concertele Dsale, cât şi în faţa microfonului, în vremurile eroice ale începutului radiodifuziunii române, lieduri de Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Duparc, Debussy, pe lângă cântecele lui Dima şi ale lui Brediceanu.

A fost, apoi, mai târziu, animatoarea vieţii muzicale din Cluj, în calitatea de viceprezidentă a Filarmonicii. Ani de-a rândul a activat cu o rară putere de muncă, de înţelegere, de cinste profesională şi de devotament, în vremuri când şovinismul maghiar din capitala Ardealului creea cele mai mari greutăţi mişcării noastre muzicale.

Acad. MIHAIL JORA,
maestru emerit al artei din R.P.R.

7.

Veturia Ghibu a fost una din cele mai reprezentative personagii ale vieţii culturale şi artistice a Ardealului din ultimii 40 de ani.

Dotată cu o voce frumoasă, dublată de un talent şi o cultură muzicală excepţională, Veturia Ghibu a ştiut să procure, cu arta sa interpretativă, auditorilor săi clipe de înaltă tensiune sufletească, atât în sala de concert, cât şi la dânsa acasă, unde lumea melomană a Clujului o admira de câte ori avea prilejul să o facă.

MARŢIAN NEGREA,
maestru emerit al artei din R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII

GEORGES BANU,

Le Théâtre ou l'instant habité, Paris, L'Herne, 1993, 205 p.

Un număr considerabil de eseuri, apărute de-a lungul ultimului deceniu în diferite reviste de specialitate (*Alternatives théâtrales, Art Press, Théâtre en Europe, Puck* ş.a.), sunt acum revăzute de autor, aduse la zi, repuse în circulaţie prin acest volum edificator pentru o activitate publicistică neobosită şi consecvent direcţionată. Dedicate unor figuri proeminente – de la E.G. Craig la Peter Stein, Luc Bondy, Grotowski – sau unor aspecte şi orientări semnificative ale spectacolului contemporan, eseurile au fost selectate şi strânse sub un titlu generic, incitant, reunirea lor nefiind deloc forţată ori întâmplătoare. În toate, actul teatral se impune conştiinţei critice ca un moment memorabil, pe deplin trăit emoţional. Un moment preţios, determinat de acea „clipă când teatrul se împlineşte". Astfel trebuie înţeles titlul cărţii, asupra căruia George Banu insistă explicativ, de la început. Spectacolele marilor regizori şi actori ne aduc clipe de viaţă intensă, de neuitat. Sunt clipe „locuite" de comunicarea perfectă dintre scenă şi public, clipele rare ale unui Teatru desăvârşit.

Relaţia dintre concretul scenic – resimţit acut, sub multiple forme – şi perpetuarea lui mentală, ulterioară, se observă cu uşurinţă, structurând comentariul eseistic. George Banu consideră concretul scenic „prima probă de adevăr", de unde şi „senzualismul" care-i caracterizează scrierile. „Senzaţiile", încercate pe parcursul spectacolului, se vor sedimenta, se vor transforma calitativ în experienţă teatrală şi, treptat, în argument teoretic. Avem ocazia să înţelegem mai exact procesul critic, modul de a recepta şi, apoi, de a trata desfăşurarea scenică: „sensul luminează concretul, acesta însă ajută sensul să se înrădăcineze şi să se fixeze în memorie. Istoria-povestire se arată ca un centru stabil în jurul căruia putem să ne rotim şi, cu timpul, să interpetăm mereu altfel".

Leit-motivul memoriei este esenţial, ca în majoritatea eseurilor lui George Banu. Acum, se relevă din alte unghiuri, sesizabil în alte conexiuni, propus cu alte concluzii. Autorul intenţionează „să amintească spectacole şi artişti care sunt legaţi, în totalitatea lor, de clipele împlinite". Cartea se adresează deopotrivă memoriei participative şi reflecţiei durabile: „clipa locuită" (nu vidă, banală, neînsemnată) este aceea care declanşează memoria spectatorului, iar, mai târziu „devine un punct de ancorare a reflecţiei". Astfel, pentru critic, memoria şi reflecţia vor putea lămuri direcţii de mişcare teatrală şi importanţa regizorilor-animatori care le-au afirmat într-o perioadă clar stabilită.

„Exerciţiile de identificare" – suită de micro-portrete analitice – deosebesc, dar, totodată, apropie şi însumează. Dincolo de detaliul biografic, ceea ce distinge, dar şi aseamănă pe creatorii comentaţi, ar fi un anumit „raport dialectic", manifestându-se pe diverse planuri ale artei şi concepţiilor fiecăruia. Poziţia artistică memorabilă – faţă de trecutul sau prezentul teatral –, apare, ea însăşi, ca o reacţie mnemonică (într-un fel, la Craig, într-altul, la Kantor), luându-se în consideraţie complexitatea formelor sale de manifestare (P. Chéreau, L. Ronconi) sau echilibrul declarat al opţiunii stilistice (P. Stein). La diferite nivele intervine, uneori, schimbarea voită, falia provocată, cotitura asumată – autocontestarea ca o necesitate înţeleasă a continuităţii (A. Vitez). „Raportul dialectic" se descoperă nuanţat, individualizat, în intimitatea creaţiei, ca *separare* şi *păstrare* (prin memorie), *despărţire* şi *regăsire* (prin reevaluare culturală şi imaginaţie stilistică) – în sfârşit, într-o viziune concluzivă, de amplă deschidere, ca *delimitare* şi *integrare*.

„Încercările de reperaj" vin să completeze şi să susţină „exerciţiile de identificare", sporesc aria de cuprindere sistematică a privirii critice. Intenţia lor este de a fixa câteva puncte utile de reper pentru cele întâmplate în arta spectacolului european din ultimele două decenii. Într-un eseu dens în

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 41, p. 117–119, BUCUREŞTI, 1994

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

consideraţii de ansamblu, *Teatrul, minoritate răspândită*, printre principalele aspecte ale perioadei, se remarcă noua relaţie dintre teatru – operă – dans, ponderea (de asemeni nouă) a cuvântului pe scenă, precum şi deplasarea, tot mai accentuată, de la internaţional la naţional în afirmarea fenomenului teatral. În textele următoare, unghiul de cuprindere se modifică, privirea critică focalizează precis şi circumscrie îndeaproape obiectul (reperul) studiat, ajungând la materialitatea expresivă a spectacolului. „Raportul dialectic" se constată productiv la nivelul expresiei teatrale: „ruptura" şi „integrarea" sunt sesizate şi comentate acum, în universul dramatic, în configurarea umană a reprezentării sale (*Străinul sau teatrul îmbogăţit, Călătorul şi străinul*), în contactul dintre ficţiunea scenică şi natură (*Teatrul la încercarea naturii*).

George Banu procedează prin diferenţieri succesive, revelator încatenate. Este modul său de a aprofunda şi particulariza, în egală măsură subtil şi precis. Din această veritabilă voluptate a diferenţierilor analitice, se ivesc eseuri admirabile (să reţinem doar pe cele despre E. G. Craig, P. Stein, Grotowski, sau despre *Focurile teatrului, Piatra şi stânca, Teatrul testamentar...*). „Senzualismul" receptiv – activat de consistenţa expresivă a spectacolului – devine în textul critic, intuiţie şi meditaţie asupra concretului scenic, sub semnul unui comparatism rafinat.

ION CAZABAN

FRANCESCO TORNABENE,

Federico Fellini, Berlin, Benedikt Verlag Gamb H., 1990

În cartea pe care Francesco Tornabene i-a dedicat-o marelui cineast se conturează ideea că, pe măsură ce universul operei lui Fellini s-a structurat el a devenit din ce în ce mai mult impregnat de subiectivismul regizorului invadat, pe de-o parte, de imperiul unui imaginar devorant şi, pe de altă parte, asediat de proiecţiile neclare şi fantomatice ale subconştientului. Integrat din ce în ce mai mult în opera sa, prin care a edificat o lume ce-i poartă emblematic însemnele – lume în care viziunile realului se strecoară în cele ale închipuirii şi în care plăsmuiri cuceresc obsesiv terenul realului, Fellini reprezintă un moment de referinţă al istoriei cinematografului. Dacă primele filme s-au integrat curentului neorealist, iar cele care au urmat „realismului poetic" şi chiar termenului de „baroc", autorul acestui volum pare să ignore aceste clasificări, din convingerea că acest mod de abordare a lumii felliniene nu o poate exprima decât într-un mod incomplet. El va sublinia dificultăţile de a comenta o operă care se lasă atât de puţin sesizată la prima lectură şi despre care autorul ei va emite în interviuri opinii contradictorii. În realizarea cărţii sale Francesco Tornabene va avea ca punct de plecare şi de sprijin cuvintele maestrului: „nu-i suport pe cei care încearcă să mă definească prea exact", a defini însemnând în cazul acestuia, inevitabil, a limita. Apropierea şi descifrarea universului fantastic şi fascinant al regizorului se realizează cu sprijinul unor repere din afara creaţiei, mai exact din sfera biografică a existenţei acestuia. Dacă filmele se pot numi „umbre ale viselor noastre", autorul porneşte în căutarea umbrelor viselor lui Fellini, cele care s-au insinuat în universul creaţiei. Pentru perioada copilăriei şi adolescenţei la Rimini, filmele de mai târziu vor proiecta elementele care l-au marcat: stângăcia provincială, biserica catolică, fascismul, lumea grotescă şi colorată a circului. Tot aici îşi află originea şi fascinaţia pe care Fellini o are faţă de magie şi supranatural. Pe baza interviurilor pe care Fellini i le-a dat jurnalistului Grazzini, reapar din umbră şi se instalează în creaţie temele fundamentale, obsesionale ale artistului. Din acest trecut, în care conştientul şi lumea nebuloasă a inconştientului îşi dau întâlnire, răsar imaginile încărcate de forţă, de teluric şi eteric în care se mişcă şi trăiesc personajele felliniene. Caricaturist, expunându-şi desenele în vitrina cinematografului „Fulgor" din Rimini şi apoi scenarist, Fellini extrage acea forţă care-l va face inimitabil, unic. Fiecare film va deveni: „o călătorie, iar fiecare scenariu valiza în care se găsesc ordonate idei şi imagini". Analizând raporturile pe care filmele lui Fellini le-au realizat cu critica de specialitate, cu publicul primelor difuzări, Francesco Tornabene constată că gradul receptării acestora a variat de la un public la altul, de la o perioadă la alta. Analiza se opreşte la observarea reacţiilor pe care le-au generat filmele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

8 1/2, La dolce vita, şi nu numai. Pentru descifrarea acestora, spectatorului i se cereau disponibilităţi intelectuale pentru a percepe şi a decoda un mesaj atât de ambiguu, de ambivalent, şi de discontinuu. Aici naraţiunea cinematografică nu se mai conduce după regulile clasice. Chiar atunci când filmul are ca punct de plecare o operă cunoscută ca *Satyricon-ul* lui Petroniu, Fellini intervine în tiparele clasice ale naraţiunii, impunându-i timpul prezent, acceptat sau refulat al lumii contemporane care se recunoaşte în tipurile şi caracterele unei lumi îndepărtate, dispărute. De aceea filmul s-a numit *Fellini Satyricon*. Dar indiferent cum se vor numi filmele sale, el se va exprima total în afara curentului care i-a adus recunoaşterea (neorealismul), dar va păstra de la acesta dorinţa căutării unor chipuri anonime, cărora le-a dat amprenta geniului său. Francesco Tornabene precizează acest lucru încă din debutul cărţii sale. Fellini (ca şi Pirandello în teatru – n.n.) îşi invita personajele să-l viziteze. Printr-un anunţ strecurat în ziar îşi comunica intenţia de a se întâlni cu protagoniştii filemelor sale (lecţie neorealistă, deturnată însă de la scopurile acestui curent cinematografic). Şi dacă aceşti cincaşti obţineau un efect verist incontestabil din aplicarea acestui principiu, Fellini a intuit şi a obţinut mai mult decât atât. El nu aducea în film imaginea omului de pe stradă, ci conferea acestui chip anonim puterea şi extraordinara seducţie a artei sale. Momentele de maximă inspiraţie veneau în cantităţi minuscule prin intermediul acestor oameni, care aşteptau să-l întâlnească pe Fellini, să facă parte din universul artei sale: „Aici un surâs, dincolo o privire, mai jos o pereche de pantofi, un fragment de dialect sau maniera de a aprinde o ţigară" constituiau pentru regizor momentul de fixare a operei viitoare, moment ivit din explorarea chipurilor, expresiilor şi gesturilor banale pe care le-a incorporat universului său, alcătuind o lume care-i poartă sigiliul. O lume în care, în imediat, oamenii se pierd dar în care oricum într-o zi se pot regăsi, o lume în care subconştientul colectiv aşa cum l-a formulat şi gândit Young se exprimă prin imagini, culori şi chipuri cărora poate nu le vom putea da întotdeauna un nume, dar putem spune şi recunoaşte că aparţin unui univers imaginar grotesc, burlesc, baroc, fascinant, care se numeşte Fellini.

Francesco Tornabene utilizează un vast material documentar (cărţi, interviuri, articole consacrate regizorului, fotografii) orchestrate într-o manieră impresionantă. Textul scris nu dublează imaginile fotografiate, pentru că acestea, prin selecţia făcută, ne duc poate mai mult decât comentariul în imortalitatea operei felliniene. Poate că intuitiv şi firesc acesta a dorit să lase opera să vorbească dincolo de termenii de referinţă a criticii, şi poate acest lucru este cu atât mai elocvent cu cât ele vorbesc despre unul dintre cei mai mari regizori ai secolului XX.

Pe copertă, o ultimă imagine. Ea îl reprezintă pe Fellini întors cu spatele spre obiectiv, privind spre o lume crepusculară, dar artificială, o lume creată în studio, în care se înalţă majestuos o lună de carton. O lume convenţională, desigur, dar adevărată pentru el, căci a făcut-o să trăiască, iar ea, la rându-i i-a permis să treacă dincolo, în imortalitate. Mesajul cărţii lui Francisco Tornabene se concentrează în jurul acestei imagini în care Fellini şi lumea sa se contopesc.

IOLANDA BERZUC

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CUVÂNT LA DESCHIDEREA CASEI MEMORIALE „GEORGE ENESCU" DIN BUCUREŞTI*

Onorată asistenţă,

În rândul caselor memoriale ale capitalei îşi ocupă locul cuvenit, începând de astăzi, mica clădire în care ne găsim – cea în care George Enescu şi doamna sa, Maria Cantacuzino-Enescu, au locuit în răstimpul dintre toamna anului 1944 şi acel 10 septembrie 1946 care a marcat plecarea definitivă din ţară a Maestrului.

„Veche casă a administraţiei palatului Cantacuzino, transformată în pavilion", cum o descrie în amintirile sale Emanoil Ciomac, această ultimă locuinţă bucureşteană a lui Enescu a fost scutită, după moartea muzicianului, de vicisitudinile pe care cele mai multe case memoriale din România le-au traversat în timpurile din urmă ale regimului comunist, lucrul datorându-se în mare parte mutării aici – cu consimţământul expres al doamnei Cantacuzino-Enescu – a lui Romeo Drăghici, procurator al lui Gerge Enescu, fondatorul şi primul director al Muzeului „George Enescu", care a locuit în imobil până la încetarea din viaţă (1983), ocupând una din cele trei încăperi şi veghind la păstrarea inventarului şi a vechii înfăţişări a celorlalte două. Menţinerea casei în afara circuitului public şi, implicit, în afara privirilor oficialităţii, a fost, poate, tocmai împrejurarea care i-a salvat existenţa şi identitatea, atât în timpul vieţii lui Romeo Drăghici, cât şi după aceea, ştiut fiind că nu acelaşi lucru s-a întâmplat cu Muzeul „George Enescu", căzut victimă, în 1977, ostilităţii şi pornirilor distructive pe care guvernanţii de atunci le-au manifestat faţă de ideea cinstirii printr-un lăcaş comemorativ a personalităţii enesciene.

Redând acum publicului şi vieţii culturale bucureştene această fostă casă a Maestrului, o facem cu o emoţie aparte, cu sentimentul că destinul firesc al casei se împlineşte în sfârşit, astăzi, la aproape 4 decenii de la trecerea în eternitate a marelui spirit care a animat-o.

Asupra etapelor „readucerii la viaţă" a clădirii sunt câteva lucruri de spus.

După o perioadă de cvasi-abandonare a ei (din 1983 – anul decesului fostului director al Muzeului, Romeo Drăghici – până în 1990), sarcina reparării construcţiei este asumată de Uniunea Compozitorilor, în termenii Convenţiei încheiate de aceasta cu Ministerul Culturii (mai 1991) – Convenţie stabilind obligaţia Uniunii de a întreprinde, pe cheltuială proprie, reparaţiilor întregului Palat Cantacuzino. Lucrările de reparaţie ale casei memoriale se încheie, în mare, în toamna anului 1992. Se pune, începând din acest moment, problema amenajării interioarelor casei (în primul rând a spaţiului de la parter), sarcină preluată de specialişti ai Muzeului.

Rezolvările muzeografice şi expoziţionale ale acestor interioare au revenit Angelei Cerchez şi subsemnatei, fireşte, cu accente diferenţiate – muzeografice şi de plastică a prezentării expoziţionale, în primul caz, tematice şi muzicologice în ceea ce mă priveşte.

Nu aş vrea să insist asupra a ceea ce a însemnat, concret, acţiunea de reconstituire muzeistică a spaţiului „memorial" al casei – însumând camera de lucru a compozitorului, salonul de muzică şi vestibulul central care „servea şi de sufragerie", conform mărturiilor vremii – fiindcă la acest subiect m-am referit pe larg în catalogul de prezentare a casei. Voi repeta totuşi o lămurire dată acolo, privind intervenţia noastră asupra hall-ului central al casei, transformat într-o dublă expoziţie comemorativă, documentară şi artistică – cea de faţă –, unica piesă de mobilier menţinută aici spre a sugera funcţio-

* Evenimentul a avut loc la 10 decembrie 1993

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 41, p. 121–123, BUCUREŞTI, 1994

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nalitatea inițială a încăperii fiind cea de pe peretele din stânga ușii de intrare. Mai trebuie să adaug că cei 47 de ani care s-au așternut de la plecarea din țară a lui Enescu până astăzi, nu au fost de natură să faciliteze demersul muzeistic, nu atât în ceea ce privește amenajarea sau reamenajarea încăperilor, cât mai ales în ceea ce privește înlăturarea sau atenuarea efectelor distructive ale timpului asupra unei bune părți a obiectelor care le mobilează sau decorează.

Reconstituirea în datele ei materiale a unei case memoriale este inseparabilă de *restituirea* atmosferei, a duhului ei; obiectele par a se orândui și asambla, decorurile par a se alcătui sub acțiunea unor energii spirituale care s-au exercitat cândva asupra lor, armonizându-le, transformându-le, în orice caz, în mărturii mute asupra personalității și vieții acelora care au trăit odinioară în ambianța lor. Locul acesta în care a trăit, a lucrat și a cântat Enescu, mi se pare purtătorul prin excelență al unei atari încărcături spirituale, nu numai din cauza păstrării în stare aproape neschimbată a lucrurilor care îl compun și îi prezervă intimitatea ci și pentru că, în cazul special al lui Enescu, putem vorbi despre o originalitate exemplară a relației dintre trăirea în sens existențial și trăirea *întru muzică* ale artistului. Ca și alte locuințe bucureștene ale lui George Enescu (cea din Calea Știrbei Vodă sau cea din str. Lahovary), ca și „Luminișul" de la Sinaia, această casă a răsunat de muzică. Contemporanii – muzicienii și melomani – veniți să asiste la audițiile ce aveau loc aici (repetiții ale lui Enescu cu diferiți parteneri pentru concertele camerale ce urmau să fie susținute în săli publice) evocă aceste momente cu o emoție provocată nu numai de vraja muzicii, ci și de aceea a locului, a ambianței, descrisă adeseori cu edificatoare amănunte; oaspeții se arată impresionați deopotrivă de farmecul cadrului și de aristocratica figură și prezență ale „prințesei", doamna Maria Cantacuzino-Enescu, amfitrioana incontestabil creatoare de *stil* a acestor reuniuni muzicale, și, probabil, adevărata „zeitate tutelară a casei", cum o denumește unul dintre comentatori.

Dacă, și în ce măsură, pătrunzând în casa, acum „memorială", a Maestrului, ne putem reîntoarce cu gândul „în acea ambianță de viață intensă a trecutului", cum spunea Emanoil Ciomac, dacă și în ce măsură toate cele ce ne înconjoară – începând cu elementele de decor ale casei, continuând cu mărturiile adunate în vitrinele expoziției documentare și cu imaginile chipului enescian transfigurat de muzică din desenele Fortunei Brulez – ne pot susține în efortul de reconstituire a personalității umane și artistice enesciene, a ecoului ei în conștiința contemporanilor și a împrejurărilor concrete de existență a muzicianului pe durata scurtă a celor doi ani postbelici – iată tot atâtea întrebări cărora am încercat să le răspundem pe tocmai căile, îmbinate, ale evocării muzeistice și prezentării expoziționale amintite mai sus.

Este o întreprindere căreia, desigur, atât Dumneavoastră, cât și viitorii vizitatori ai casei memoriale urmează să-i apreciați oportunitatea și valoarea. Doresc să aduc călduroase mulțumiri celor care ne-au ajutat în realizarea catalogului casei memoriale și a pliantului expoziției și în primul rând domnului Ioan Cuciurcă, cel ce semnează prezentarea grafică a ambelor.

Cu cele spuse și mulțumindu-vă pentru prezența Dumneavoastră astăzi, aici, declar deschisă casa memorială „George Enescu".

CLEMANSA LILIANA FIRCA

Directorul Muzeului „George Enescu"

ACASĂ LA GEORGE ENESCU

Pentru cei care l-au cunoscut pe George Enescu, somptuosul palat Cantacuzino din Calea Victoriei pare total nepotrivit cu firea, gustul și obiceiurile sale. Însă, îndată ce pătrunzi în curtea palatului, ocolind majestuoasa clădire, răsare dintre copaci o clădire relativ mică, însă de un deosebit farmec. Structurată după moda bătrânească, casa are un antreu larg, încăperi în stânga și în dreapta, iar în axul intrării ușa care conduce către atenanse și scara urcând spre micile încăperi mansardate. La exterior, discretele ornamente tipice stilului Ludovic al XVI-lea impun o notă de elegantă distincție. Ceea ce-i conferă însă monumentalitate este eleganta scară în potcoavă (cu balustrada împodobită cu două lampadare de bronz) care tranformă simpla clădire într-un „palazetto".

Vizitatorul pătrunde în antreul ușor întunecos, încăpere destinată a-l pregăti pentru întâlnirea cu adevărata lume a lui George Enescu. Cândva sală de mâncare improvizată a lui Enescu și a soției sale, vechea-i destinație ne mai este sugerată doar de un mic bufet din lemn masiv, înnobilat de câteva căni

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de cositor transilvane din veacul al XVIII-lea. În rest, vitrinele cu manuscrise, scrisori, fotogtrafii, invitaţii, programe şi obiecte ce i-au aparţinut lui Enescu. Cu deosebită emoţie privim fotografia vilei Luminiş de la Sinaia şi corespondenţa referitoare la conacul de la Teţcani, cele două reşedinţe atât de îndrăgite de Enescu. Pe pereţi se înşiruie o suită de desene de Fortuna Brulez, cea care a surprins varietatea de expresii ale chipului lui Enescu cântând la vioară.

Astfel pregătit, vizitatorul poate pătrunde în mica încăpere din stânga, aceea care era doar a lui Enescu şi, care, prin simplitatea lucrurilor, fotografii şi obiecte personale, lasă impresia că maestrul trebuie să apară dintr-o clipă într-alta. Un divan acoperit cu un splendid covor basarabean ţesut la război în anul 1910 chiar de mama lui Enescu, care i l-a trimis la Paris şi de atunci i-a fost neîncetat aproape, un dulap Biedermayer, discret şi util, un fotoliu, un jilţ, mobile necesare şi comode, alese parcă pentru a nu umbri simpla masă care servea pentru lucru. Masa de lucru a lui Enescu! O mapă de piele, ustensile de scris, o lampă de birou foarte modestă, un cap al lui Beethoven şi un excelent portret al lui Enescu, schiţat de Vasile Baboie. Emoţionantă, masa este străjuită de fotografiile părinţilor săi, ale Marucăi Enescu, ale Reginei Maria, de icoanele ce împodobesc peretele de la capul patului şi de un crucifix vechi. Este universul esenţializat al unui om pentru care singurul lux era munca iar marea bucurie era muzica.

Părăsim cu greu această încăpere în care am simţit, în egală măsură, o puternică prezenţă dar şi o tot atât de puternică absenţă. Pătrunzând apoi în salonul de muzică, de mari dimensiuni, aflăm încăperea unde se primeau oaspeţii şi se făcea muzică. Autoritar şi evocator se impune pianul, un Pleyel, locul maestrului şi totodată piesa cu cea mai mare încărcătură emoţională a salonului. În rest, mobile bătrâneşti de casă boierească: un scrin, canapele, fotolii, măsuţe şi, impunându-se asupra acestora, fotoliul de drept doar al Marucăi Enescu, aceea care domina, întotdeauna, dincoace de pian, asistenţa. Când musafirii erau aşezaţi, discret, plutind parcă, apărea Enescu, îndreptându-se spre pian. Urma o privire schimbată cu Maruca, Enescu apoi devenea doar al pianului, al muzicii.

De pe pereţi Paganini şi Beethoven, portrete de familie ale Cantacuzinilor şi câteva gravuri întăreau puntea dintre boieria artei şi boieria de neam. Acestora le stăteau alături gazdele printr-o duioasă fotografie a lui George Enescu cu flori presate, un portret din 1905 de pictorul francez Cormon şi, bineînţeles, o fotografie cu nobilul chip al Marucăi.

Prin această casă – mai bine zis prin această atmosferă – au trecut mari muzicieni, mari amatori de muzică şi, ceea ce este deosebit de important, mulţi tineri care aveau să ajungă, la rândul lor, desăvârşiţi oameni închinaţi muzicii.

Nimic mai greu decât să înlocuieşti absenţa unei persoane cu timpul oprit în loc. Şi totuşi, în Casa Enescu, în ciuda timpului oprit în loc, maestrul continuă să fie o prezenţă, iar o voce blândă, voce de suflet – aceea a Clemansei Firca –, te îndrumă prin timp, către gazdele de totodeauna şi de drept ale casei.

RADU IONESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ISSN 0039 - 3983

Lei 1 000

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro